

Was heißt 'kuratieren' heute? Potenziale für transnationale Kooperationen

Tietenberg, Annette

Veröffentlichungsversion / Published Version
Forschungsbericht / research report

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

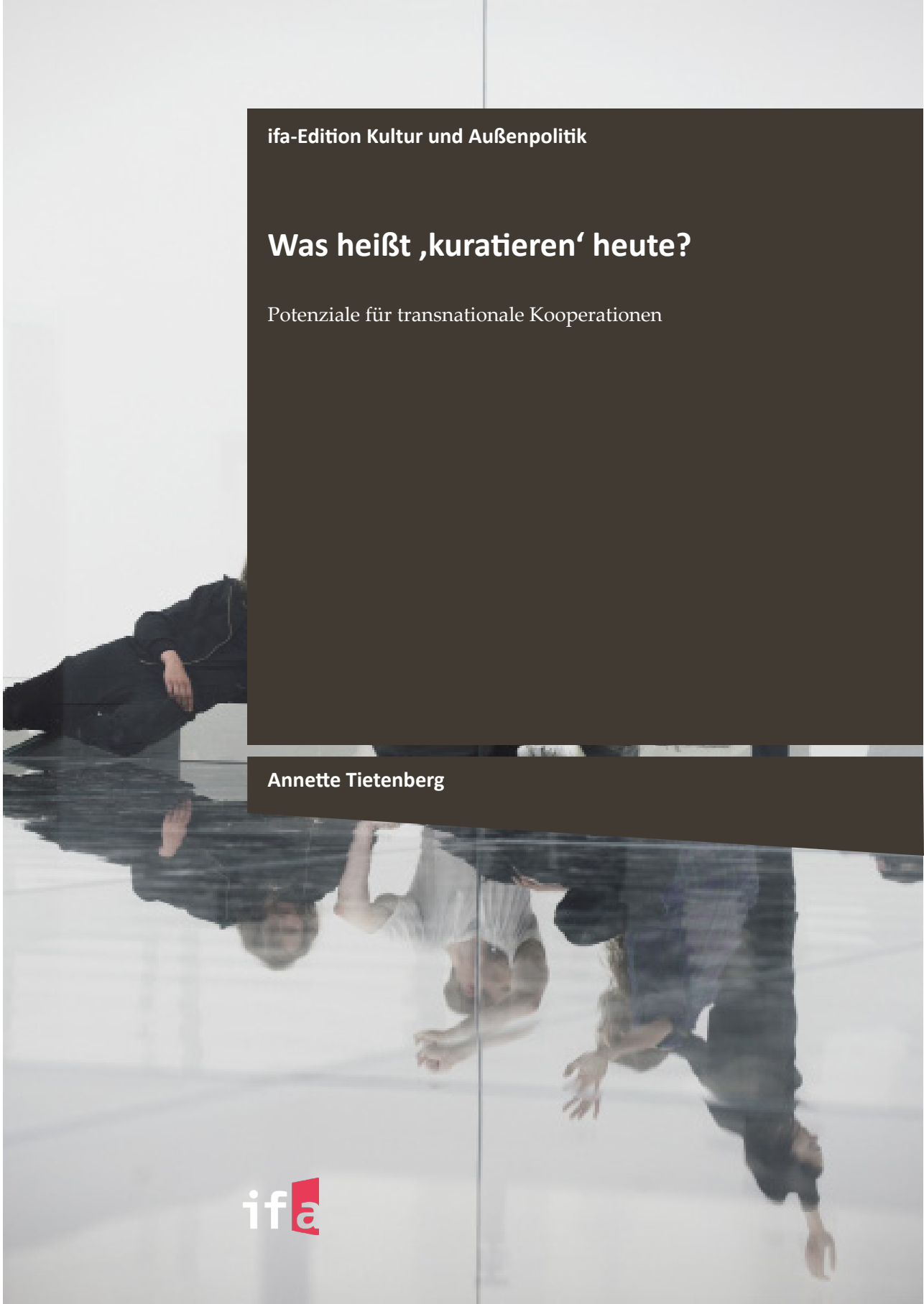
Tietenberg, A. (2021). *Was heißt 'kuratieren' heute? Potenziale für transnationale Kooperationen*. (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik). Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen). <https://doi.org/10.17901/akbp1.11.2021>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

The background of the cover is a photograph of a modern interior space with a highly reflective floor. Several people are visible, some standing and some sitting, their forms reflected in the glossy surface. The lighting is bright and even, creating a clean, architectural feel.

ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

Was heißt ‚kuratieren‘ heute?

Potenziale für transnationale Kooperationen

Annette Tietenberg

ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

Was heißt ‚kuratieren‘ heute?

Potenziale für transnationale Kooperationen

Annette Tietenberg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
Zusammenfassung	7
Executive Summary	8
Zur Einführung	12
1. Die gesellschaftliche Rolle von Kurator:innen	20
2. Das Format Kunstaussstellung	26
2.1 Der Pariser Salon und die französische Kunstakademie	27
2.2 Der Kunstkatalog und die Kunstkritik	29
2.3 Die Kunstaussstellung als Garant der Freiheit	30
2.4 Der Staatsbeamte als Vorläufer des Kurators	31
2.5 Der Ausstellungskünstler	33
2.6 Die Jury und die Avantgarde der Abgelehnten	34
2.7 Der diskursive Raum	36
3. Der Typus des Künstler-Kurators	38
3.1 Die Atelierausstellung	39
3.2 Die Selbstvermarktung	41
3.3 Institutionskritik	42
3.4 Kuratieren als künstlerische Praxis	45
4. Kuratieren als Wertschöpfungsfaktor	47
4.1 Künstler:innenkarrieren kuratieren	47
4.2 Kuratieren als Instrument regionaler Wirtschaftsförderung	48
4.3 Kuratieren im Galerieraum	49
4.4 Der Ausstellungswert	52
5. Ausstellungsräume	54
5.1 Orte der Rückschau	54
5.2 Atmosphärenräume	55
5.3 Weiße Wände versus farbige Wände	56
5.4 Orte der aktiven Teilhabe	58
5.5 Musterräume zur Schulung des Geschmacks	60
5.6 Fabriken profitorientierter Wissensproduktion	61
5.7 White Cube	62
5.8 Black Box	66
5.9 Installationen	67
5.10 Öffentliche Räume/Public Art	70
5.11 Mediale und virtuelle Räume	74

6. Die Institutionalisierung des nicht-Institutionellen	78
6.1 Biennalen	78
6.2 Manifesta	84
6.3 documenta	85
7. Kuratieren auf einer Metaebene	92
7.1 Prozessuales Kuratieren	93
7.2 Kollaboratives Kuratieren	95
7.3 Institutionskritisches Kuratieren	99
7.4 Historisierendes Kuratieren	102
8. Öffentlichkeiten und Rezeptionshaltungen	107
8.1 Gäste eines Festes	107
8.2 Übungsfeld eines öffentlichen Raisonnements	108
8.3 Sensibilität als vereinender Erfahrungshorizont	108
8.4 Diszipliniertes Bildungsbürgertum	109
8.5 Kontemplation und Zerstreuung	110
8.6 Emanzipation	110
8.7 Partizipation	112
8.8 Streaming	115
8.9 Immersion	116
9. Potenziale des Kuratorischen	119
9.1 Historischer Ballast oder Chance?	119
9.2 Austauschprozesse als Allianzen	122
10. Transkulturelle Ansätze des Kuratorischen	127
10.1 Ethnologisch-anthropologisches Framing	129
10.2 Sammlungsgeschichten und Objektbiografien erzählen	133
10.3 Kuratieren im Kontext von Erinnerungs- und Gedächtniskulturen	135
10.4 Transdisziplinäres Kuratieren	137
10.5 Festivalisierung	139
10.6 Social turn	142
11. Kuratieren im Kontext der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik	147
11.1 Archipelisches Denken	150
11.2 Fördermodelle für Museen	152
11.3 Fördermodelle für Kunstvereine	153
11.4 Fördermodelle für langfristig angelegte Kooperationen	155
11.5 Fördermodelle für nachhaltiges Kuratieren	155
12. Fazit	157
Literatur	158
Index	187
Über die Autorin	201

Vorwort

Die Rolle des Kurators und der Kuratorin hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte deutlich verändert. Früher wurden vorrangig Bestände gesichtet und Varianten des Kanons zusammengestellt, es wurde ein bestimmtes Thema oder eine Fragestellung durch Auswahl, Anordnung, Kontextualisierung entfaltet. Dies ist auch weiterhin Teil der Praxis. Heute versteht sich der Kurator bzw. die Kuratorin aber zunehmend als eine deutende und international vernetzt agierende Persönlichkeit, die auch politische Aussagen zu treffen bereit ist. Technische Möglichkeiten bei der Präsentation haben sich durch neue Formate und Digitalisierung erweitert. Die internationale Perspektive ist stärker in den Fokus gekommen, insbesondere auch im Hinblick auf postkoloniale Konstellationen. Die Autorin entwickelt anhand der Genese der sozialen Praxis „Kunstaussstellung“ ihre Verbindung zur europäischen Idee gesellschaftlicher Selbstaufklärung. Allerdings hat genau diese blinde Flecken. Wie können also Kuratorinnen und Kuratoren einerseits die spezifischen sozialen Kontexte anerkennen, ihre Positionierungen darin reflektieren und gleichzeitig den Bedingungen globaler Verflechtung in einer künftigen Ausstellungsarbeit als offenem Aushandlungsort gerecht werden?

Der Autorin Annette Tietenberg möchte ich auf diesem Wege herzlich für die sehr gute Zusammenarbeit und ihr Engagement für dieses Forschungsprojekt danken. Mein Dank gilt auch meinen Kolleginnen des Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ Sarah Widmaier und Anja Schön, die das Projekt konzeptionell und redaktionell begleitet haben.

Das ifa fördert den Kunst- und Kulturaustausch in Ausstellungs-, Dialog- und Konferenzprogrammen und agiert als Kompetenzzentrum der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik (AKBP). Neben den ifa-Galerien in Stuttgart und Berlin setzen wir das Format der Tourneeausstellungen sowie diverse Förderprogramme um und sind neben dem Kommissariat des deutschen Pavillons auf der Biennale Arte di Venezia in internationalen (Biennale-)Netzwerken aktiv. In Ergänzung zu dieser praktischen Form des Kunst- und Kulturaustauschs untersuchen wir auch wissenschaftlich im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ die zugrunde liegenden Strukturen, Themen- und Akteursfelder um außenkulturpolitische Maßnahmen zu begleiten und Impulse für die Gestaltung internationaler Kulturbeziehungen zu geben.

Ihre

Odila Triebel

Leiterin des Bereichs „Dialog und Forschung“, ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

Zusammenfassung

Als ‚Kuratieren‘ wird seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine spezifische Veröffentlichungspraxis im Kunstkontext bezeichnet: Kunstwerke, Dokumente und Artefakte werden in Konstellationen eingebunden und gezeigt, um Rezipient:innen aufzuklären, zur Reflexion ihrer Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung anzuregen und als Mitspieler:innen in kommunikative Aushandlungsprozesse zu involvieren, die die Grenzen der künstlerischen und individuellen Freiheiten, der Toleranz und der Akzeptanz von Andersartigkeit, von Wissen und Nicht-Wissen austarieren. Kuratorisches Handeln findet auf der Basis historischer Voraussetzungen statt. Es leitet sich ab vom Recht auf Bildung und Mitsprache in einer Zivilgesellschaft, beruht aber zugleich auf Hierarchien und diskriminierenden Exklusions- und Marginalisierungsmechanismen der westlichen Moderne. Unter Berücksichtigung von Pierre Bourdieus Modell der Bildung von Allianzen werden kuratorische Praktiken vorgestellt, die sich eignen, hegemoniale Muster zu durchbrechen und transkulturelle Austauschprozesse anzustoßen.

Abstract

Since the middle of the 20th century, 'curating' has been used to describe a particular publication practice in the context of art: Artworks, documents and artefacts are integrated and shown in constellations in order to enlighten recipients, to encourage them to reflect on their awareness and perception of self, and to involve them as participants in communicative negotiation processes that balance the boundaries of artistic and individual freedoms, tolerance and the acceptance of otherness, of knowledge and not-knowing. Curatorial action takes place on the basis of historical presuppositions. It is derived from the right to education and having a say in civil society, but at the same time it is based on hierarchies and discriminatory exclusion and marginalisation mechanisms of Western modernity. Taking Pierre Bourdieu's model of alliance building into account, curatorial practices are presented that are suitable for breaking up hegemonic patterns and initiating trans-cultural exchange processes.

Executive Summary

Der Kurator Okwui Enwezor war fest davon überzeugt, dass wir in einem „exhibitionary Zeitalter“ leben (O'Neill 2007: 121). Denn das Kuratieren, das Veröffentlichen von Kunst in Ausstellungen, auf Plattformen und in städtischen Räumen, evoziert ästhetische Erfahrungen (vgl. Kap. 3.4), stellt soziale Verbindungen her und zeigt Alternativen zu sprachbasiertem Denken, Wissen und Argumentieren auf. Kuratorisches Handeln intensiviert Körpererfahrungen, sperrt sich insofern gegen den Logozentrismus, appelliert an die Sinne und schafft Zugänge zum Imaginären (vgl. Kap. 5.9; Kap. 10.1). Der Siegeszug des Formats Kunstaussstellung birgt allerdings die Gefahr, der ganzen Welt den europäischen Kunstbegriff und die in Westeuropa und Nordamerika üblichen Praktiken der Kunstherstellung, -präsentation, -sammlung, -rezeption und -distribution mit hegemonialer Geste zu oktroyieren, als seien dies die einzig legitimen Denk- und Handlungsweisen. Postkoloniales Kuratieren stellt daher alle beteiligten Akteur:innen vor die Aufgabe, den „Kanon des Kuratorischen aufzusprengen“, wie es Okwui Enwezor formuliert hat (O'Neill 2007). Dies bedeutet auch, das europäische Format der Kunstaussstellung prinzipiell auf seine transkulturelle Anschlussfähigkeit hin zu befragen.

Aber es gilt auch, sich darüber zu verständigen, welche Faktoren für die kuratorische und die künstlerische Praxis unverzichtbar sind. Die in Deutschland im Grundrecht verbrieft Freiheit der Kunst bezieht sich nicht nur auf ihre materielle Produktion, sondern sie erstreckt sich auch auf das Recht, Kunst auszustellen, Kunst zu veröffentlichen. Die Kunstaussstellung steht seit der Französischen Revolution auf einer Ebene mit der Presse- und Meinungsfreiheit (vgl. Kapitel 2). Von diesem Recht ist weiterhin Gebrauch zu machen, auch wenn dies in Ländern, in denen derartige Freiheiten nicht garantiert sind, zu Konflikten führt.

Um die Potenziale des Kuratorischen für Kooperationen mit Akteur:innen in verschiedenen Partnerländern und in Deutschland auszuschöpfen und das kuratorische Handeln als eine wertvolle Ressource zu nutzen, die offene Räume für „das Gemeinsame, das nicht gleichartig ist“ (Julien 2017: 47) schafft, rekapituliert und rekonstruiert die Studie zunächst bisherige kuratorische Praktiken und Handlungsfelder. Denn das Kuratieren ist keine voraussetzungslose Errungenschaft der Unterhaltungsindustrie, sondern eine europäisch geprägte Kulturtechnik zur Hervorbringung von Sichtbarkeit, (Selbst-)Wahrnehmung, Wissen und bürgerlichem Selbstverständnis. Kuratieren verweist mithin auf ein konfliktreiches Tätigkeitsfeld, das auf Hierarchien, Bildungspositionen, Identitätspolitiken und hegemoniale Geschichtsbilder Einfluss nimmt. Wo Kunst öffentlich präsentiert wird, werden auktoriale Positionskämpfe geführt, ethische Prinzipien in Frage gestellt, die Grenzen der

Toleranz ausgelotet und Konflikte mittels tradierter Ausschlussverfahren, hegemonialer Gesten und Selbstermächtigungsstrategien ausgetragen.

Im Kontext der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik der Bundesrepublik Deutschland stellt transkulturelles Kuratieren eine Alternative zu jenem nationalen „Wettbewerb der Narrative und Werte“ dar, von dem im Koalitionsvertrag aus dem Jahr 2018 die Rede ist (vgl. Weigel 2019: 30). Denn es geht beim transkulturellen Kuratieren nicht darum, die Überlegenheit ‚eigener‘ Kunstbegriffe, Präsentationsmodi, Deutungsmonopole und Narrative unter Beweis zu stellen und dadurch ‚andere‘ zu dominieren, sondern vielmehr darum, disparate Räume zu schaffen, in denen ohne Angst und Konkurrenzdruck Imaginäres bewusst werden darf, Wissensordnungen und Identitäten als veränderbare Konstrukte wahrzunehmen sind, Modelle von Teilhabe experimentell erprobt und Konflikte in gegenseitigem Respekt offen ausgetragen werden. Zu bedenken ist auch, dass in postmigrantischen Gesellschaften der Ort der Geburt von Künstler:innen und Kurator:innen nicht ausschlaggebend für eine nationale Zuordnung sein kann.

Insofern wäre es verfehlt, ein Modell kopieren zu wollen, das andere Staaten entwickelt haben, um die historisch gefestigte Vorherrschaft ihrer Zentren zu verteidigen und ihre Interpretationshoheit zu wahren. Zu diesem Zweck unterstützen sie ihre nationalen, seit Jahrzehnten, wenn nicht sogar seit Jahrhunderten in den Zentren der Kunstproduktion, -präsentation und -distribution ansässigen Museen dabei, nach dem Franchising-Prinzip an der ‚Peripherie‘ Dependancen zu gründen (Guggenheim-Prinzip).

Handlungsempfehlungen

In Abgrenzung hierzu wird eine Hybridisierung von Ausstellungsformaten, mithin eine Förderung von Projekten empfohlen, die im Sinne von Kunstfestivals den historischen Festcharakter von Kunstausstellungen revitalisieren (vgl. Kap. 8.1), Tätigkeiten wie Musik hören (Farnsworth 2020), Singen, Tanzen, Essen und Trinken inkludieren und performative Aktionsformen integrieren.

Zudem wird empfohlen, künftig die prozessualen, partizipatorischen und kollaborativen Anteile des Kuratierens (vgl. Kap. 7 und 10) im Kontext auswärtiger Kulturpolitik zu unterstützen und weiterzuentwickeln. Zur Stärkung von Zivilgesellschaften eignen sich vor allem kuratorische Methoden wie

- ethnologisch-anthropologische *Framings*,
- das gemeinsame Knüpfen von brüchigen Erzählsträngen (*Broken Narratives*) zu Sammlungsgeschichten und Objektbiografien, das auf digitalen Plattformen seinen Resonanz- und Aktionsraum finden kann,
- die Unterstützung künstlerischer Rekonkretisierungen von historischen Prozessen und erlittenen Traumata,
- die Initiierung von Brückenschlägen der Kunst in Richtung der Kultur- und Naturwissenschaften,
- die Vernetzung der bildenden mit den performativen Künsten.

Empfohlen wird ein transnationales Austauschprogramm, das Museen in Deutschland, die eine längerfristige Kooperation mit einer Partnerorganisation im Ausland in Angriff nehmen wollen, in die Lage versetzt, in der Vorbereitungsphase eines kuratorischen Vorhabens Mitarbeiter:innen rotieren zu lassen (vgl. Kapitel 11.2). Unabhängig von ihrer Position im kuratorischen Prozess – sei ihr Tätigkeitsfeld stärker wissenschaftlich, organisatorisch, administrativ, vermittelnd oder kommunikativ ausgerichtet – sollten Mitarbeiter:innen von Museen innerhalb eines begrenzten Zeitraums die Chance erhalten, die Arbeitsbedingungen und -abläufe, aber auch das kulturelle und soziale Umfeld ihrer jeweiligen Kooperationspartner:innen kennen zu lernen.

Empfohlen wird ein Förderprogramm, das sich spezifisch an Kurator:innen richtet, die an Kunstvereinen tätig sind und daher über die Fähigkeit verfügen, lokale Strukturen zur Grundlage ihrer kuratorischen Praxis zu machen, unterschiedliche Personengruppen zu involvieren, den klassen- und schichtenübergreifenden Festcharakter, den Kunstaustellungen einst hatten, zu reaktivieren und differente Positionen zu moderieren (vgl. Kap. 11.3).

Empfohlen wird ein Förderprogramm, dass freie Kurator:innen, die in Deutschland leben, dazu in die Lage versetzt, mehrjährige Kooperationen mit ausgewählten Kunst- und Ausstellungsinstitutionen im Ausland zu planen und durchzuführen. Neben der Übernahme von Reisekosten und Kosten für eine Unterkunft wären Hilfestellungen bei der Organisation individueller Lebensumstände (z.B. Kinderbetreuung, Schule) wünschenswert (vgl. Kap. 11.4).

Empfohlen wird schließlich die Einführung eines Förderprogramms, das Kurator:innen bei der Realisierung von ressourcenschonenden, langfristig wirksamen Projekten unterstützt (vgl. Kap. 11.5)

Ob die angestrebten Kollaborationen gelingen, hängt nicht zuletzt davon ab, wie gut die Mitspieler:innen und kooperierenden Institutionen in Asien, Afrika und Osteuropa mit den jeweiligen lokalen Sozial- und Bildungsstrukturen im Aufnahmefeld vertraut sind. Dass es bei kollaborativem Kuratieren stets um Forcierungen von Austauschprozessen im Sinne von Allianzen geht und welche Schwierigkeiten mit solchen Allianzen verbunden sind, wird in Kapitel 9.2 ausführlich dargelegt. Welche Fragen vor Beginn derartiger strategischer Partnerschaften unbedingt zu klären sind, um Konflikte zu minimieren, ist einer Liste entnommen, die Punkt für Punkt abgearbeitet werden kann (vgl. Kap. 9.2).

Zur Einführung

„Ausstellen heißt, die Harmonie trüben.“

Marc Olivier Gonseth

“Outside the Western industrialised world, art galleries hold little attraction for the majority of citizens and the creation of art is a marginal activity in the formation of cultural consciousness.”

Charlotte Klonk

Der Begriff des Kuratierens findet seit einigen Jahren derart inflationär Verwendung, dass hier zunächst eine Klarstellung erfolgen sollte. Wer von Kuratieren spricht, meint damit zumeist die Fähigkeit, Dinge auszuwählen, um sie raumbezogen an Schauplätzen zu präsentieren und dadurch in Konstellationen zusammentreffen zu lassen oder in Narrationen einzubinden. Doch der Begriff ist vielschichtig; er kann auch das Anstoßen von Denkprozessen, das Organisieren von Konferenzen und das Edieren von Texten bezeichnen. Der Klang des Wortes Kuratieren weckt bei vielen die „Vorstellung von einem kreativen Selbst [...], das frei durch die Welt streift und ästhetische Entscheidungen darüber trifft, wohin es geht, was es isst, trägt und tut“ (Obrist 2015: 36). Die wachsende Sehnsucht nach einer selbstbestimmten Existenzform und die hieraus resultierende Allgegenwart des Kuratierens im alltäglichen Sprachgebrauch hat, nicht zu Unrecht, Hohn und Spott auf sich gezogen. Vor einiger Zeit war in der *Neuen Zürcher Zeitung* unter der Überschrift „Heute schon kuratiert?“ zu lesen:

„Wer sein Leben in der analogen Welt nicht in den Griff bekommt, kann es zumindest mittels ‚Timeline‘ auf Facebook ‚kuratieren‘. Analoges gilt für Smartphone-Fotografen und ihre Selfies auf Instagram. Wir können nur jedem raten, seine Bedürfnisse und Sorgen künftig nicht mehr einfach nur zu ‚pflegen‘. Sie zu kuratieren, ist zeitgemässer und hört sich einfach schicker an“ (Güntner 2014).

Die Studie „Was heißt ‚kuratieren‘ heute?“, die im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ verfasst wurde, verwendet den Begriff des Kuratierens in einem klar abgesteckten Rahmen: als Fachbegriff, der – bezogen auf den Kontext der bildenden Kunst – in Museologie und Kunstwissenschaft Geschichte und Bedeutung hat.

Ein Reiz des Kuratierens liegt, wie vielfach beschrieben, darin, bei der Konzeption und Realisierung eines Ausstellungsprojekts „die Dimension des Besitzes auszuschalten“ (Szeemann 2004: 25), also die Kategorien Gebrauchswert und Tauschwert weitgehend ignorieren zu dürfen und etwas aufgrund seines Ausstellungswerts öffentlich zeigen zu können. Kurator:innen besetzen und definieren mithin „die Schnittstelle zwischen Künstler, Institution und Publikum“ (Huber 2002: 226), indem sie etwas wahrnehmbar machen, das sich nicht an Arbeitskraft rückbinden lässt, sondern sich aus ästhetischer Erfahrung, sinnlicher Erkenntnis und kommunikativer Praxis speist. Das Kuratieren lässt sich daher als „ein Musterbeispiel immaterieller Arbeit“ bezeichnen (von Bismarck 2003: 83).

Kuratieren ist kein einsames Geschäft; es zielt stets auf die Herstellung von Öffentlichkeit ab und erschließt im Idealfall durch Verknüpfungen einen „diskursiven Möglichkeitsraum mit offenem Ausgang“ (Sternfeld 2015: 345). Das Kuratieren wird zunehmend als Beruf begriffen, der neben Hochschulzertifikaten und Methodensicherheit ein Netz internationaler Beziehungen, Mehrsprachigkeit, Ortsungebundenheit sowie ein hohes Maß an Flexibilität und Einsatzbereitschaft voraussetzt und ohne exzellente Kenntnisse in den Bereichen der Kunst, der Kunstwissenschaft, der Kulturwissenschaft, der Szenografie, der Kunstvermittlung, der Projektkalkulation und des Marketings nicht auszuüben ist.

Parallel zu solchen Professionalisierungstendenzen wird in einer dialektischen Wendung der Wiederverzauberung zugleich das Bild eines dynamischen Kuratierens heraufbeschworen, das derartiger akademischer Qualifikationen nicht bedarf, sondern ein hierarchiefreies Spiel der Gedanken, Handlungen und Kräfte in Gang setzt. So verstanden, darf man sich das Kuratieren „als einen nicht festgelegten, offenen Vektor“ vorstellen, „in dem verschiedene Gruppen, Objekte, Individuen und Informationssphären einander kreuzen und beeinflussen“ (Esche 2002: 179). Die raumzeitliche Konstellation einer Ausstellung wird aus dieser Perspektive zum Austragungsort „der Generierung, Gestaltung und Neuartikulation der Beziehungen der an ihr Partizipierenden untereinander“ (von Bismarck 2019: 65).

Der Fokus der Studie „Was heißt ‚kuratieren‘ heute?“ richtet sich weder auf die Methoden eines auf Dauer angelegten Akkumulierens von Kunst- und Kulturgegenständen in Museen noch auf Lösungsansätze für eine Krise der Repräsentation (Clifford 1988: 22). Stattdessen wird das Mobile, Temporäre und Ephemere der Kunstausstellung und ihrer erweiterten Handlungsfelder in den Blick genommen. Die zentralen Fragestellungen, auf die sich die Studie konzentriert, lauten:

- Auf welche Weise kann kuratorisches Handeln sich von seiner historischen Bindung an europäisch und nordamerikanisch geprägte Kunst-, Subjekt- und Eigentumsbegriffe lösen, um zur transnationalen Vernetzung beizutragen?
- Welche Formate des kuratorischen Handelns stehen zur Verfügung, um den am Prozess des Kuratierens Beteiligten – Künstler:innen, Kurator:innen, Wissenschaftler:innen, temporäre Mitspieler:innen und Rezipient:innen jeglicher Nationalität und sozialer Herkunft – Erfahrungsräume zu eröffnen, in denen Fremd- und Selbstwahrnehmung ineinandergreifen, Toleranz, Wissbegier und gegenseitige Rücksichtnahme gefördert werden, Akzeptanz von Andersartigkeit eingeübt und kollektives Handeln erprobt wird?
- Welcher organisatorischen und institutionellen Anstrengungen, welcher Formate der Förderung bedarf es, um transnationales Kuratieren zu unterstützen?
- Nach welchen Kriterien sollte transkulturelles Kuratieren gefördert werden?

Einen Bezugsrahmen stellt das Modell der „internationalen Zirkulation von Ideen“ dar, wie es der Soziologe Pierre Bourdieu skizziert hat (Bourdieu 2004). Dem Mythos eines völlig freien Ideenflusses, der die Grenzen von Kulturräumen spielend überschreitet, begegnete Bourdieu mit dem Hinweis, auch die Zirkulation von Ideen sei an soziale Bedingungen geknüpft. Relevant für die Studie sind zudem die Rehabilitierungsversuche eines ethnografischen Ansatzes, die der Kurator Okwui Enwezor formuliert hat, um die Heterogenität in kulturellen Räumen und die Veränderbarkeit von Identitätskonstruktionen zu beschreiben (Enwezor 2015). Ethnografische Methoden könnten, so Enwezor, im kuratorischen Handlungsrahmen dazu beitragen, die „historischen Rahmenbedingungen zu erhellen, unter denen Kunst- und Kulturproduktion stattfindet“ (Enwezor 2002: 13). Und nicht zuletzt wird in der Studie das Modell einer „dialektischen Zeitgenossenschaft“ reflektiert, das die Kunsthistorikerin Claire Bishop vorgeschlagen hat, um eine Temporalität zu beschreiben, die weder chronologisch strukturiert ist, noch Kunstwerken einen festen Platz an einem spezifischen Ursprungsort und in einer abgeschlossenen Zeitphase zuweist (Bishop 2014).

Vor dem Hintergrund dieser diskursiven Formationen und im Wissen um die historischen Voraussetzungen des Kuratierens werden einige ausgewählte Beispiele kuratorischen Handelns vorgestellt, die das Potenzial haben, die genuin europäische Erfindung der Kunstaussstellung, die in den Künsten seit der Französischen Revolution eine Analogie zur Pressefreiheit darstellt, um heutige transkulturelle Praktiken und transmoderne ästhetische Konstrukte der Selbst- und Fremdwahrnehmung zu erweitern (Kravagna 2017).

Hierzu zählt die Loslösung von der Fetischisierung des Originals, das auf Reisen gehen muss, ebenso wie die Ausweitung des Kuratorischen auf publikatorische Praktiken auf Online-Plattformen.

Bevor Maßnahmen skizziert werden, die im Rahmen der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik dazu beitragen können, die Potenziale des Kuratorischen für Kooperationen mit Akteur:innen in verschiedenen Partnerländern und in Deutschland auszuschöpfen und das kuratorische Handeln als eine wertvolle Ressource zu nutzen, die offene Räume für „das Gemeinsame, das nicht gleichartig ist“ (Julien 2017: 47) schafft, rekapituliert und rekonstruiert die Studie die historischen, sozialen und ideologischen Implikationen kuratorischer Handlungsfelder. Denn das ‚Kuratieren‘ ist keine voraussetzungslose Errungenschaft der Unterhaltungsindustrie, sondern eine europäisch geprägte Kulturtechnik zur Hervorbringung von Sichtbarkeit, Wissen und bürgerlichem Selbstverständnis. ‚Kuratieren‘ verweist mithin auf ein konfliktreiches Tätigkeitsfeld, das auf Hierarchien, Bildungspositionen, Identitätspolitiken und hegemoniale Geschichtsbilder Einfluss nimmt. Wo Kunst öffentlich präsentiert wird, werden auktoriale Positionskämpfe geführt, ethische Prinzipien in Frage gestellt und Konflikte mittels tradierter Ausschlussverfahren, hegemonialer Gesten und Selbstermächtigungsstrategien ausgetragen. Nicht nur museale Sammlungspolitiken gilt es also zu dekolonialisieren; auch kuratorische Praktiken mit samt ihren institutionellen Rahmenbedingungen und ihren kompetitiven Marktorientierungen stehen unter Verdacht, hegemoniale Muster und hierarchische Konstellationen zu tradieren. Damit Veränderungen, die Enthierarchisierung, Diversifizierung und interkulturellen Austausch zum Ziel haben, nicht nur an der Oberfläche stattfinden, während die zugrunde liegenden Strukturen unangetastet bleiben, bedarf es zunächst einer Bestandaufnahme, die dezidiert Kontinuitäten, Brüche, Machtverhältnisse, Rollenzuschreibungen und gescheiterte Utopien im Handlungsfeld des Kuratorischen aufzeigt.

An eine definitorische Begriffsklärung des Kuratorischen und eine Schilderung der Arbeits- und Problemfelder von Kurator:innen in **Kapitel 1** schließt in **Kapitel 2** ein Rückblick auf die Ausstellungsgeschichte in Europa an, der die enge Verbindung der Kunstausstellung mit Künstler:innenausbildung, staatlicher Repräsentation, bürgerlichem Freiheitsbegriff der Französischen Revolution und Mechanismen des Kunstmarkts aufzeigt. Neben den Ein- und Ausschlussprinzipien, die im Pariser Salon praktiziert wurden, wird das angespannte Verhältnis, das zwischen konkurrierenden Ausstellungskünstlern in England und Frankreich, die eine Karriere anstrebten und auf Anerkennung seitens der Kunstkritik angewiesen waren, und einem heterogenen Publikum, das seine bürgerlichen Freiheiten im 18. und 19. Jahrhundert im neu entstandenen Format der Kunstausstellung genoss, geschildert.

In **Kapitel 3** steht die derzeit kontrovers diskutierte Figur des Künstler-Kurators im Mittelpunkt, die allerdings historisch betrachtet keine Ausnahmeerscheinung, sondern eine Konstante im Ausstellungskontext darstellt. Künstler-Kuratoren befreiten sich durch Atelieraussstellungen aus Abhängigkeiten von Jurys und Galerien und entwickelten wirkungsvolle Strategien der Selbstvermarktung. Im 20. Jahrhundert machten Künstler:innen, allen voran Marcel Duchamp, die Bedingungen des Ausstellens von Kunst selbstreflexiv und institutionskritisch zum Thema. In den letzten Jahrzehnten haben Künstler:innen das Format Kunstaussstellung konzeptuell erweitert und dadurch bewiesen, dass kuratorische Handeln sich bis in den realpolitischen Raum ausdehnen kann.

Kapitel 4 betrachtet die Kunstaussstellung unter dem Aspekt der Akkumulation kulturellen und ökonomischen Kapitals. In diesem Zusammenhang spielt der Ausstellungswert eine Rolle: Von Ausstellungswert, der nach Walter Benjamin seine Wirkung erst im Zusammenspiel mit technischen Reproduktionsmitteln entfalten kann, wird dort gesprochen, wo ästhetischer Erfahrung und Erkenntnis, aber auch kommunikativen und sozialen Prozessen mehr Wert beigemessen wird als dem auf Tauschwert beruhenden ökonomischen Gewinn. Ihre Relevanz erlangt die Kunst in industriellen und postindustriellen Gesellschaften dadurch, dass sie sich weder über einen Gebrauchswert noch über einen Kultwert definiert und auch nicht allein ihres Warencharakters wegen geschätzt wird. Ihr Ausstellungswert – und damit ihr Potenzial, Rezipient:innen zur (Selbst)Reflexion anzuregen – überwiegt. Zugleich aber ist nicht von der Hand zu weisen, dass das Kuratieren eine gewichtige Rolle im Bereich der regionalen Wirtschaftsförderung spielt. Umwegrentabilitätsrechnungen belegen, dass Großereignisse in der Kunst wie die documenta, aber auch Museumsausstellungen, die internationale Aufmerksamkeit generieren, „zur wundersamen zyklischen Speisung der Gewerbesteuertöpfe“ (Kimpel 1997: 188) beitragen.

Kapitel 5 widmet sich Ausstellungs- und Wahrnehmungssituationen. Im 19. und 20. Jahrhundert wird der Ausstellungsraum zum Versuchslabor der bürgerlichen (Selbst-)Wahrnehmung. Während seit 1900 Museumsleiter, unterstützt von Künstlern und Gestaltern, reformerische Ansätze erprobten, um auf der Basis der Ergebnisse physiologischer Forschungen museale Sammlungen zu präsentieren, verwandelten Künstlervereinigungen, Kunstvereine und Künstler:innen, die kuratorisch tätig waren, Ausstellungsorte in Vermittlungsinstanzen moderner Kunst. Mit der Weimarer Republik rückten volkspädagogische Ansätze in den Vordergrund, bevor das Ideal des neutralen, zeitlosen Galerie-raums – des *White Cube* – für mehrere Jahrzehnte die Kunstaussstellungen dominierte. Diese Form der Selbstisolierung ablehnend, drängten Künstler:innen und Kurator:innen in städtische oder digitale Räume oder zogen sich in entlegene Gegenden zurück, um

Eingriffe in Landschaften vorzunehmen, die von einem ausgesuchten Publikum rezipiert wurden. Mit der institutionskritischen Kunst gerieten schließlich die architektonischen, ästhetischen und sozialen Parameter der Ausstellungsräume in den Blick. Rauminstallationen, *Black Box* und virtuelle Räume verändern nicht nur die kuratorische Praxis, sondern auch die Rezeptionsgewohnheiten der Rezipient:innen bzw. Mitakteur:innen.

In **Kapitel 6** werden – ausgehend von der ersten Kunstbiennale, die, das Konzept der Länderkonkurrenzen der Weltausstellungen und Olympiaden aufgreifend, 1895 in Venedig stattfand – im Turnus von zwei bis zehn Jahren wiederkehrende Großausstellungen betrachtet, die ein internationales Kunstpublikum ansprechen und, ob in Kassel, São Paulo, Sydney, Kairo, Havanna, Münster, Dakar, Taipei, Gwangju oder Thessaloniki, als ein „dynamisches Energiefeld“ auftreten, „das auf eine ganze Stadt ausstrahlt“ (Obrist 2015: 149). Sie tragen zur globalen Vernetzung bei, demonstrieren Offenheit und Toleranz, zementierten aber oftmals auch bestehende Dominanzverhältnisse. Zudem sind sie ein wichtiger Faktor für die Tourismusindustrie.

Kapitel 7 befasst sich mit kuratorischen Prozessen, die auf einer Metaebene stattfinden, d.h. im Prozess des Kuratierens das Kuratieren kritisch reflektieren. Prozesshaftes und kollaboratives Kuratieren erweitert den sozialen Rahmen und die Handlungsoptionen. Zugleich rücken institutionskritische Aspekte in den Vordergrund. Kurator:innen reflektieren kunsthistorische Zusammenhänge, indem sie – nicht etwa im tradierten Medium Buch, sondern im begehbaren und multisensuell erfahrbaren Medium Ausstellung – im Format des Reenactement einen Kanon von Kunstausstellungen vor Augen stellen, der für Mitspieler:innen im Feld der Gegenwartskunst noch heute relevant ist. Darüber hinaus schaffen sie – im Sinne des Kuratierens als antirassistische Praxis – Möglichkeiten zu offenen Dialogen, machen eine Vielzahl von Stimmen hörbar oder leiten Perspektivwechsel ein, indem sie Sammlungen temporär unter Gesichtspunkten präsentieren, die Leerstellen und hegemoniale Denkweisen erkennbar werden lassen. Oder sie werfen die Frage auf, inwieweit Kunst lehr- und lernbar ist, indem sie Ausbildungsstätten wie das Bauhaus, das Black Mountain College oder die Cal Arts mitsamt ihren Lehrenden und Lehrplänen auf den Prüfstand stellen. „In dieser häufig von feministischen und postkolonial motivierten Gruppen getragenen Debatte [...]“ geht es um die Frage, „[...] unter welchen Prämissen Wissen hergestellt und präsentiert wird“ (Hoffmann 2013: 37).

Kapitel 8 widmet sich den durch institutionelle Vorgaben und kuratorische Praktiken adressierten Teil-Öffentlichkeiten sowie den hieraus resultierenden Rezeptionshaltungen. Wurde Ausstellungsbesucher:innen im 18. Jahrhundert die Fähigkeit abverlangt, sich in

Kunst einzufühlen, so adressierten die Räume der Kunst, vor allem die Museen, im 19. Jahrhundert ein Bildungsbürgertum, das zur Kontemplation, zur Belehrung und zur berührungslosen Bewunderung von Kunstwerken in der Lage war. Während im 20. Jahrhundert im Ausstellungsraum Subjektivierung und Selbstwahrnehmung eingeübt wurden, haben in den letzten Jahrzehnten partizipatorische Ansätze und Methoden der Kunstvermittlung an Relevanz gewonnen. Kunstrezipient:innen werden mit Hilfe kuratorischer Konzepte dazu animiert, ihren distanzierten Blick und ihren privilegierten Betrachter:innenstandpunkt aufzugeben. Aus Betrachter:innen werden Mitwirkende, die durch *Hands-on*-Ansätze dazu bewegt werden, zu interagieren. Im Gegensatz hierzu stehen Streaming- und Immersionsangebote, die den Rezeptionsgewohnheiten einer konsumorientierten Mittelschicht entgegenkommen: Sie setzen auf Individualisierung und Vereinzelung, ja simulieren eine dialogfreie Expansionserfahrung durch das Eintauchen in künstliche Welten.

In **Kapitel 9** werden die Potenziale des Kuratorischen im Sinne der Bildung transnationaler Allianzen reflektiert. Bezugnehmend auf Pierre Bourdieu wird Kurator:innen empfohlen, kulturelle Differenzen bereits in der Konzeptionsphase zu eruieren. Basis kuratorischen Handelns sollte es sein, jene geschichtlichen Grundlagen nationaler Denkkategorien zu reflektieren und explizit zu machen, „derer sich die sozialen Akteure in ihrer kulturellen Produktion und Rezeption bedienen, ohne es zu wissen“ (Bourdieu 2004: 45). Nur wenn Differenzen und historische Voraussetzungen wahrgenommen und klar benannt werden, lassen sich laut Bourdieu „die Strukturen des nationalen, kulturellen Unbewussten an den Tag legen, um sie zu beherrschen“ (Bourdieu 2004: 45), statt von ihnen beherrscht zu werden.

In **Kapitel 10** werden transkulturelle Ansätze des Kuratorischen vorgestellt. Diese zielen darauf ab, im Zusammenspiel von Kurator:innen, Künstler:innen, Wissenschaftler:innen, Kritiker:innen, Bürgerinitiativen und Bildungseinrichtungen zivilgesellschaftliche Gruppen zu bilden, zu unterstützen und zu stärken. Kuratorisches Handeln, das sich als moderierend versteht und Foren initiiert, innerhalb derer konkrete Erfahrungen zu Sprache kommen und Kooperationen gelebt werden können, entfaltet sich vor dem Hintergrund kulturpolitisch relevanter Fragen: Wie lässt sich das oppositionäre Schema von Zentrum und Peripherie überwinden? Wie könnte eine Praxis des Kuratierens aussehen, die imstande wäre, sich der „Exklusionslogik der westlichen Moderne und ihrer globalen Distributionslogik unter den Vorzeichen der 'kolonialen Matrix der Macht'“ (Kravagna 2017: 16) zu widersetzen? Welche Alternativen stehen zum Export europäischer Kunstaustellungen mitsamt ihrer spezifischen raumzeitlichen Struktur zur Verfügung? Ist eine

Form des Kuratierens denkbar, die weder bevormundet noch auf koloniale Praktiken zurückgreift, die Andersartigkeit nicht aus-, sondern einschließt? Bietet das Kuratieren auf digitalen Plattformen in dieser Hinsicht Chancen? Und welche Potenziale eröffnen Methoden, die in angrenzenden kulturwissenschaftlichen Forschungsgebieten entwickelt wurden, dem kuratorischen Handeln?

In **Kapitel 11** werden Maßnahmen umrissen, die transkulturelles Kuratieren unterstützen können. Hier wird auch darüber nachgedacht, ob es wünschenswert ist, in immer schnellerem Takt Event an Event zu reihen und sich von eben jener Ideologie des Wachstums und der Konsumptionsmentalität leiten zu lassen, die im Feld der Kunst seit Jahrzehnten kritisiert wird. Auf welche Weise lässt sich durch kluges kuratorisches Handeln den Exzessen eines permanenten Überangebots entgegenwirken? Und schließlich: Ist das Kuratieren mit den Notwendigkeiten des Klimaschutzes und des nachhaltigen Wirtschaftens zu vereinbaren?

Betonen möchte ich, dass diese Studie nicht ohne den Austausch mit Freunden und Kolleg:innen zustande gekommen wäre. Ein herzliches Dankeschön an Dr. Claudia Banz, Prof. Dr. Stephan Berg, Dr. Annette Bhagwati, Dr. Yilmaz Dziewior, Sergey Harutoonian, Prof. Axel Heil, Dr. Annette Löseke, Dr. Friedemann Malsch, Prof. Dr. Olaf Nicolai, Dr. Uta Ruhkamp, Dr. Britta Schmitz, Christina Végh, Dr. Sabine B. Vogel und Prof. Thomas Wagner für wertvolle Überlegungen und Anregungen.

Vor allem aber danke ich Dr. Odila Triebel, Sarah Widmaier und Anja Schön vom ifa für ihr Vertrauen, ihre wirkungsvolle Unterstützung und ihre hilfreichen Hinweise.

1. Die gesellschaftliche Rolle von Kurator:innen

Je deutlicher Polarisierungen eine Gesellschaft prägen und eine „Wir-Sie-Unterscheidung, die mit der Anerkennung des für die moderne Demokratie konstitutiven Pluralismus vereinbar ist“ (Mouffe 2007: 22), zutage tritt, umso wichtiger wird das Denken und Handeln von Kurator:innen. Kurator:innen agieren als „Gatekeeper:innen der Institutionen und Sinnstifter:innen und Mittler:innen zwischen Kunstwerken bzw. Ausstellungsobjekten, Themen und Publikum“ (Micossé-Aikins/Sharifi 2017: 137). Die kuratorische Praxis verdankt ihre Wirksamkeit ihrer Fähigkeit zur Mediation, aber auch ihrer Einbindung in eine Politik des Zeigens (Karp/Lavine 1991; Macdonald 1998; Staniszewski 2001; van den Berg/Gumbrecht 2010). Das Zeigen in Ausstellungszusammenhängen provoziert „eine spezifische Form der Weltaneignung“ (van den Berg 2010: 11). Es erlaubt „sowohl ein schlichtes ‚Sichtbar-Machen‘ als auch ein ‚sinnvolles Verweisen auf etwas‘“ (Wiesing 2010: 27), ohne dass die Grenzen zwischen beiden Modi des Zeigens klar zu ziehen wären.

Zeigen kann auf die Erzeugung von Präsenz im Hier und Jetzt abzielen, aber ebenso gut auch etwas exemplifizieren, das weder anwesend noch sichtbar ist, sondern erst durch Kenntnis der Regeln im Feld der Kunst und durch Imagination vorstellbar wird. Hierzu bedarf es nicht nur bei Kurator:innen, sondern auch auf Seiten von Rezipient:innen bzw. Mitspieler:innen einer spezifischen kulturellen Kompetenz, einer Kompetenz, die abhängig von regionaler und sozialer Herkunft, dem Selbstverständnis und dem Bildungsgrad ist. Insofern ist der Zeigegestus niemals neutral; er kann, wie es insbesondere die feministische Kunstgeschichte verdeutlicht hat, asymmetrische Machtverhältnisse zementieren, indem er unterscheidet zwischen denen, denen das Privileg des hegemonialen Blicks zugestanden wird, und denen, die zu Schauobjekten degradiert werden.

In welchem Maße die kuratorischen Praktiken des Zeigens und des Ausstellens auf diskriminierenden Exklusions- und Marginalisierungsmechanismen beruhen, ist im Kontext der *gender studies* und der *postcolonial studies* detailliert dargestellt worden. Aber erzählen und repräsentieren Museen und Kunstaussstellungen deshalb tatsächlich nichts anderes als Geschichten von Geld und Macht? Stehen sie nicht für die Idee universell geltender Menschenrechte und das Recht auf Bildung und Mitsprache in einer Zivilgesellschaft ein? Haben sie nicht in den letzten Jahren bewiesen, dass sie sich dazu eignen, unter Beteiligung von heterogenen Teil-Öffentlichkeiten Dekolonialisierungskämpfe auszutragen? Warum sonst wären im Rahmen von Kunstaussstellungen in den letzten Jahren strittige Themen wie postkoloniale Subjektansprüche, Feminismus und *queer theory*, Identitätspolitik, das Zusammenleben unterschiedlicher Spezies, Wohnformen, Verstädterung, Umwelt- und Ökologiebewegungen verhandelt worden?

Oder beschneiden Kurator:innen etwa durch ihre thematisch und politisch fokussierte Ausstellungstätigkeit die Freiheit der Kunst? Beschleunigen sie durch ihre Aktivitäten die Vereinnahmungen der Kritik und des Widerständigen? Sind sie gar mitverantwortlich für eine Homogenisierung von Kulturen im Zeitalter der Globalisierung? Oder können sie, gerade weil sie keineswegs neutral sind, etwas Substanzielles zu transkultureller Verständigung und Toleranz beitragen? Um Fragen wie diese geht es in dieser Studie.

Bevor die Schwächen und Stärken des heutigen Kuratierens erläutert werden, ist es unerlässlich, sich zunächst darüber klar zu werden, was als Kuratieren bezeichnet wurde und wird, seit wann das Kuratieren praktiziert wird, welche Stadien das Kuratieren durchlaufen hat und welche Einwände gegen das Kuratieren vorgebracht wurden.

1.1 Begriffsklärung

Auch wenn Kurator und Kustos, Kustode bzw. Konservator gegenwärtig oftmals als Synonyme verwendet werden, ja, die Bezeichnung Kustode vielleicht sogar wie eine altmodisch gewordene Berufsbezeichnung des heutigen Kurators klingen mag, so signalisieren diese Begriffe doch traditionell sehr unterschiedliche Aufgabengebiete. Ein Kustos oder Kustode, der seinen Namen dem römischen Gott Jupiter Custos (Jupiter als Wächter) verdankt, fungiert als Schatzhüter und Bewahrer von Sammlungen. So ist der Domkustos der Domherr einer Kathedral- oder Kollegiatskirche, dem die Aufbewahrung des Kirchenschatzes anvertraut wird.

„Der Kustode ist innerhalb eines Museums also der wissenschaftliche Bearbeiter der Museumsobjekte, der innerhalb einer Fachdisziplin eine große Expertise besitzt und nicht zuletzt auch als ‚Kenner‘ bezeichnet werden kann. Er ist kein Generalist, sondern ein Spezialist eines bestimmten Gegenstandsbereichs, der über die (Teil-)Sammlung eines Museums wacht, sie erweitert, sie ordnet und bearbeitet“ (te Heesen, 2012: 25).

Der Kurator hingegen bekleidet kein „an eine bestimmte Institution oder Person gebundenes Amt“, sondern übernimmt vielmehr „eine Vertretungsfunktion, die etwas verhandelt, ohne dass sie damit auf längere Zeit verbunden ist“ (te Heesen, 2012: 27). Der Begriff ‚Kuratieren‘ leitet sich vom lateinischen *curare* ab, was so viel heißt wie Sorge tragen, pflegen, verwalten oder befehligen.

„Im alten Rom waren die *curatores* Beamte, die sich um einige ziemlich prosaische, wenngleich notwendige Dinge kümmerten: Sie waren dafür zuständig, öffentliche Bauarbeiten zu überwachen, einschließlich der Aquädukte, der Badehäuser und der Kanalisation des Reiches“ (Obrist 2015: 37).

Laut Kirchenrecht ist ein Kurator ein

„bestellter Vormund oder Pfleger, der im kirchlichen Prozess für den Geisteskranken und Geistesschwachen handelt. Der Kuratus bezeichnet in der deutschen Kirchenrechtsprache den Seelsorger eines zum Verband einer Pfarrei gehörigen Gebiets. Er ist eine Art Hilfspriester, der seine Tätigkeit in Unterordnung unter den Pfarrer ausübt“ (Huber 2020: 225).

Kurator:innen, die in der Funktion des „bestellten Vormunds“ für Künstler:innen, künstlerische Werkprozesse und Veröffentlichungspraktiken Sorge tragen, indem sie Kunstaussstellungen konzipieren und organisieren, sind ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Ab den 1970er Jahren lässt sich feststellen, dass

„der Ausstellungskurator [...] einen größeren gesellschaftlichen und öffentlichkeitswirksamen Status erhalten hat als der Kustode [...]. Wenn Kuratoren Ausstellungen machen, die nicht der Institution, sondern ihrer Idee oder Firma verpflichtet sind, dann können und wollen sie in keine Sammlungsbewahrung und -aufarbeitung investieren“ (te Heesen, 2012: 27).

Seitdem Harald Szeemann, der sich selbst dezidiert als Ausstellungsmacher und eben nicht als Kurator bezeichnet hat, im Jahr 1972 die documenta 5 als Essay mit verschiedenen Kapiteln angelegt hat (vgl. Kap. 6.3), ist im deutschsprachigen Raum vom ‚freien Kurator‘ die Rede. Der Begriff Kurator signalisiert, dass es intellektuelle und institutionelle Spielräume gibt. Er verheißt projektorientiertes Arbeiten, eine große Nähe zu Künstler:innen und künstlerischen Werkprozessen sowie eine Vertrautheit mit dem Jargon und den aktuellen Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst.

„Sogar die Verbform, die heutzutage ständig gebraucht wird, *kuratieren*, und ihre Varianten (*das Kuratieren*, *kuratiert*) sind Prägungen des 20. Jahrhunderts. Das zeigt eine Bedeutungsverschiebung weg von einer Person (einem Kurator) hin zu einer Tätigkeit (Kuratieren), die heute als eine eigene Aktivität wahrgenommen wird“ (Obrist 2015: 35).

Kuratieren verbreitet durch seine Nähe zur Kunst einen Hauch von Glamour, verspricht Selbstverwirklichung und ruft dadurch, dass es mit permanenter Veränderung und dem Reiz des Neuen verbunden ist, in Zeitungen, Zeitschriften und Blogs, auf Facebook und auf Instagram weitaus mehr Aufmerksamkeit hervor als die auf Nachhaltigkeit angelegte Sammlungs-, Forschungs- und Ausstellungstätigkeit von Kustod:innen. Kustod:innen nehmen langfristig Einfluss auf die Zusammensetzung einer Sammlung, den

Zustand der Bestände und das Profil eines Museums, während Kurator:innen, auch wenn sie fest an einem Museum, einer Kunsthalle oder einem Kunstverein angestellt sind, vorrangig als Impulsgeber:innen tätig sind. Freie Kurator:innen hingegen münden vorübergehend in Institutionen ein, „um sich danach an anderem Ort neuen Projekten zuzuwenden“ (te Heesen, 2012: 27).

1.2 Paradoxien des Kuratorischen

Mit Kurator:innen, die auf temporäre Formate der Veröffentlichung von Kunst im Rahmen von Ausstellungen und Plattformen spezialisiert sind und nicht vorrangig die Akkumulation und Pflege von Sammlungen im Blick haben, traten sprachmächtige Mitwirkende auf den Plan, die seither mit Künstler:innen in einem kontinuierlichen Positionierungsprozess um die Definitionshoheit im künstlerischen Feld ringen. Kurator:innen werden zu Initiator:innen von künstlerischen Werkprozessen und sie konkurrieren mit Künstler:innen um die Autorschaft von Kunstausstellungen und -projekten.

„Seit den 1970er Jahren gilt der ‚freie Kurator‘ als neue Instanz im Kunstbetrieb. Nicht mehr fest an einem Museum angestellt, sondern Initiator und Autor projektbasierter Präsentationen an verschiedenen Institutionen, ist die Figur des Kurators/der Kuratorin zugleich mit der Herausbildung der thematischen Gruppenausstellung verbunden, in der Kunstwerke, Alltagsobjekte und Dokumente als gleichberechtigte Exponate ein thesenhaftes, kuratorisches Konzept verdeutlichen sollen“ (Beckstette/von Bismarck/Graw/Lochner 2012: 4).

Während das Tätigkeitsfeld des Kuratierens in den 1970er und 1980er Jahren vorwiegend maskulin konnotiert war und Kuratoren in den Medien als *self-made-men*, Stars, Helden oder Magier bewundert wurden, die große Erzählungen zu inszenieren wussten und über die seltene Begabung verfügten, Gemälde, Skulpturen, Fotografien und Zeichnungen intuitiv im Ausstellungsraum zu platzieren, um „Kunstwerke kostbar zu machen“ (Grasskamp 2015: 218), so zielt das Kuratieren seit den 1990er Jahren weniger auf die Realisierung von perfekt gehängten Kunstausstellungen denn auf die Erschließung neuer Perspektiven und Wissensentwicklungen, auf die Korrektur kunsthistorischer Versäumnisse, auf prozessuale Projektarbeit und auf Kunstvermittlung ab. Hier besitzt

„der Arbeitsprozess einen gleichrangigen Stellenwert wie das erarbeitete Projekt [...]. Überwiegend sind [...] kleinere oder größere Gruppen beteiligt, deren Mitglieder ganz unterschiedliche Hintergründe haben können – sei es etwa auf professioneller, ökonomischer, geschlechtlicher oder regionaler Ebene“ (von Bismarck 2002: 229).

Kurator:innen arbeiten oftmals im Hintergrund, sind aber für eine Fülle von intellektuellen, kommunikativen und organisatorischen Aufgaben verantwortlich, sei es das Konzipieren und Realisieren von Ausstellungen, Projekten und Workshops, die Kommunikation mit allen Beteiligten, das Schreiben von Katalogtexten, das Erstellen und Einhalten von Finanzierungsplänen, die Transportplanungen, die Anreise und Unterbringung von Kooperationspartner:innen, das Verfassen von Paratexten oder das Angebot von Führungen und Erklärvideos im Internet. Die steigende Zahl an Ratgebern für Kurator:innen (George 2015), die Zunahme an Konferenzen, die das Kuratieren auf einer Metaebene verhandeln, vor allem aber die Einrichtung zahlreicher auf das Kuratorische zielender Studiengänge in Westeuropa, Nordamerika, Taiwan und Südafrika sind weitere Anzeichen dafür, dass das Kuratieren nicht länger als intellektuelles Spielfeld von Grenzgänger:innen und genialen Dilettant:innen betrachtet wird, wie dies noch in den 1970er und 1980er Jahren der Fall war. Vielmehr findet die Fähigkeit, Ausstellungen zu konzipieren, Projekte zu initiieren und Narrationen zu entwerfen, inzwischen als sinn- und identitätsstiftendes Kreativitätsmodell in einer breiten Öffentlichkeit Anerkennung. Selbstkritisch wurden daher in den letzten Jahren an Kunsthochschulen und in Ausstellungsinstitutionen die Rollenbilder von Künstler:innen und Kurator:innen diskutiert. Können Künstler:innen und Kurator:innen glaubwürdig die Auswüchse des Kapitalismus kritisieren, wenn sie doch selbst all das vorbildlich leisten, was im *New Management* wertgeschätzt wird? Sind Künstler:innen und Kurator:innen nicht bekannt für ihre Risikobereitschaft, ihre Experimentierfreude, ihre Erfindungsgabe, ihre Spontaneität und ihre Kreativität? Weht also im Feld der Kunst – und damit im Tätigkeitsbereich des Kuratorischen – nicht längst ein ebensolcher „neuer Geist des Kapitalismus“ (Boltanski/Chiapello 2003), wie er auf Führungsetagen von global agierenden Unternehmen höchst willkommen ist?

Institutionell ungebundene, ortsunabhängige Kurator:innen, die ihren Resonanzraum in variablen arbeitsorientierten Gemeinschaften finden, also *community-based* handeln, befinden sich daher heute in einer paradoxen Situation: Sie stellen Öffentlichkeiten für künstlerische Praktiken her, die Kritik an einer Fortschrittsteleologie, an unkontrollierten Geldströmen, an der Ausbeutung von Menschen und Ressourcen, an ausgrenzenden Genderpolitiken, an Rassismus und an Kolonialismus üben. Zugleich aber ähneln ihre eigenen Selbstorganisationsprinzipien jenen von Unternehmer:innen, die „das neue Modell des homo oeconomicus im Neoliberalismus“ (Lazzarato 2007) verkörpern. Der Soziologe Maurizio Lazzarato sieht im Künstler wie im Kurator sogar den idealtypischen „Unternehmer seiner selbst, der für sich selbst sein eigenes Kapital ist, sein eigener Produzent, seine eigene Einkommensquelle“ (Lazzarato 2007: 196). Ein Kurator müsse daher berücksichtigen, so argumentiert Lazzarato, dass er „Ausbildung, Wachstum, Akkumulation,

Verbesserung und die Selbstaufwertung als ‚Kapital‘ nun selbst sicherzustellen hat, und zwar über die Gestaltung all seiner Beziehungen, Entscheidungen, Verhaltensweisen gemäß der Logik des Verhältnisses von Kosten und Investition sowie dem Gesetz von Angebot und Nachfrage“ (Lazzarato 2007: 196).

Anders gesagt: Im Feld der Kunst und im Arbeitsbereich von Kurator:innen ist Selbstausbeutung an der Tagesordnung. Freundschaften haben instrumentellen Charakter und werden geschlossen, um Karrieren zu befördern. Privates und Berufliches sind nicht voneinander zu trennen und das gesamte Leben hat sich einem Networking-Imperativ unterzuordnen. Hinzu kommt, dass das Kuratieren aus der Sicht derer, die nachhaltiges Wirtschaften einfordern, derzeit einen schweren Stand hat. Ist es zu verantworten, mit dem Flugzeug durch die Welt zu jetten, um Künstler:innen in ihren Ateliers zu besuchen und Ausstellungen vorzubereiten? Werden nicht enorme Ressourcen verschwendet, um Kunstwerke zu realisieren, Stellwände aufzubauen und nach Beendigung eines Projekts wieder einzureißen, Menschen und Materialien von Kontinent zu Kontinent kutschieren zu lassen, Kataloge zu produzieren? Und wie sieht es mit der Langzeitwirkung kuratorischer Projekte aus? Verändern sich durch Ausstellungen und Kunstprojekte nachweisbar Machtverhältnisse, soziale Konstellationen und Wissenformationen? Gibt es Hinweise darauf, dass Rezipient:innen und Mitspieler:innen von kuratierten Ereignissen damit beginnen, sich selbst, ihre eigene gesellschaftliche Rolle und ihre Wahrnehmungsparameter kritisch zu hinterfragen? Und auf welche Weise erfahren freie Kurator:innen etwas über die Folgen ihres kuratorischen Impulses, wenn sie doch, sobald eine Ausstellung eröffnet wurde oder ein Projekt seinen Abschluss gefunden hat, längst in einem anderen institutionellen und sozialen Zusammenhang, ja an einem anderen Ort tätig sind? Kuratieren heißt also nicht zuletzt, sich im Widersprüchlichen einzurichten und die Spannungen und Missverständnisse, die zwischen Kunst, Institutionen und Publikum auftreten, auszuhalten. Wo dennoch die positiven Aspekte dieser spezifischen Kompetenz des Zeigens und Vermittelns zu finden und die Potenziale transkulturellen Kuratierens zu vermuten sind, wird im Folgenden zu klären sein.

2. Das Format Kunstaussstellung

Das Zusammenspiel von Künstler:innen, Kurator:innen und Mitakteur:innen, das sich in den zurückliegenden 370 Jahren in Europa und Nordamerika zur Schaffung und Adressierung von (Teil-)Öffentlichkeiten ausdifferenziert hat, basiert auf historischen, politischen, rechtlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, die weder in jedem Land der Erde gegeben noch erwünscht sind. Versuche der *Global Art History*, von Kunst und von Kuratieren zu sprechen, als handle es sich um Phänomene von zeitloser a-historischer Universalität, können nicht darüber hinwegtäuschen: Die Ergebnisse kuratorischer Arbeit – traditioneller Weise handelt es sich um Kunstaussstellungen – sind aufgrund ihrer historischen Genese und Bedingtheit genuin europäische Konstrukte und als solche Leistungsschauen und Arenen der Konkurrenz. Die Entstehung des Formats Kunstaussstellung wird daher im Folgenden kursorisch rekapituliert.

Kunstaussstellungen sind eine europäische Erfindung des späten 17. Jahrhunderts, die eng mit dem französischen Hof, mit den Kunstakademien und mit den Aktivitäten von britischen Künstlervereinigungen zusammenhängen. Sie sind zunächst zu unterscheiden von der Zurschaustellung von Kunst auf Märkten, in Läden, in Ateliers und in Werkstätten, die allein auf den Verkauf abzielten. Mit der Entwicklung der europäischen Städte seit dem 14. Jahrhundert wurde dieser Kontext des Merkantilen für Künstler relevant, die weder als Hofkünstler Anstellung fanden noch seitens der Kirche Aufträge erhielten. Insbesondere in Deutschland und in den Niederlanden verwandelte sich der Künstler in einen „seßhaften Handwerker, der sich genossenschaftlich in Zunftverbänden zusammenschließt und sich in den Zusammenhang der städtischen Handwerksbetriebe einfügt“ (Koch 1967: 44). So fanden in den Städten Verkaufsausstellungen für Kunsterzeugnisse statt, und in Antwerpen organisierte sich eine Frühform des professionellen Kunstmarkts.

Das spezifische Format der Kunstaussstellung aber, das Festcharakter hat (Bätschmann 1997: 13) und weniger den Verkauf als vielmehr das gesellschaftliche Ereignis zelebriert, bildete sich erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Bestandteil der Künstlerausbildung, der absolutistischen Herrschaft und der staatlichen Subventionierung französischer Hofkünstler in Paris heraus. Weder der Verkaufs- noch der Eigenwert der Kunst, sondern ihre Institutionalisierung und ihre Indienstnahme zum Zwecke staatlicher Repräsentation standen dabei im Vordergrund.

2.1 Der Pariser Salon und die französische Kunstakademie

Der angesehene *peintre du roi* Charles Le Brun konnte, 1646 aus Rom zurückgekehrt, Kardinal Mazarin davon überzeugen, sich an der päpstlichen Accademia di San Luca ein Beispiel zu nehmen und eine französische Kunstakademie ins Leben zu rufen. In Vertretung des damals noch minderjährigen Königs Ludwig XIV. übernahm Staatsrat Martin de Charmois am 1. Februar 1648 den Vorsitz bei der konstituierenden Sitzung der Académie royal de peinture et de sculpture – und anschließend auch gleich die Leitung der neu gegründeten Akademie. Damit hatte sich eine Gruppe junger Künstler um Charles Le Brun, die sich den Regeln der Gilden und Zünfte nicht unterwerfen wollten, eine Monopolstellung am Hof und Steuerfreiheit gesichert. Um dem andauernden Streit mit konkurrierenden Künstlervereinigungen ein Ende zu setzen, bestätigte Ludwig XIV. im Jahr 1655 die Gründungsregularen der Académie royal de peinture et de sculpture von 1648 noch einmal. Zugleich gab er bekannt, dass die Kunstakademie der Académie française vom Rang her gleichgestellt sei. Obendrein gestand der König den Mitgliedern der Kunstakademie weitere Privilegien zu. Sie allein durften Unterricht im Aktzeichnen erteilen und als hoch dotierte Professoren Ateliers im Louvre beziehen.

„Das Datum 1648 bezeichnet die Freiheit der Kunst analog der Wissenschaft durch selbstgesetzte Regeln. Sie war mithin nach langem Kampf den Zünften nicht mehr untertan, wenngleich durch Auftragsübernahme, Huld und Ort dem Herrscher pflichtig. Sie war – selbstgewählt – Organ und damit Repräsentanz des Staates, Autorität in allen Kunstbelangen“ (Mai 1986: 13).

Anfang der 1660er Jahre reformierte Jean-Baptiste Colbert, Finanz- und Bauminister, die Satzung der Akademie. Er erhöhte das jährliche Salär der bildenden Künstler, verpflichtete sie aber im Gegenzug dazu auszustellen, was sie in den vergangenen Monaten produziert hatten – also öffentlich Bilanz zu ziehen. Die Mitglieder der Académie royale de peinture et de sculpture fühlten sich düpiert, als Colbert sie dazu aufforderte, anlässlich einer Versammlung der Akademiemitglieder im Juli des Jahres 1663 einen Saal im Hôtel Brion in Paris mit ihren Werken auszustatten. Erbittert verwahrten sie sich dagegen, zu Dekorateurs degradiert zu werden, worauf Colbert den Künstlern Strafen androhte für den Fall, dass sie sich der Ausstellung entzögen. Doch der Widerstand der Künstler blieb ungebrochen. Sie fanden es empörend, dass ihre Gemälde wie Waren feilgeboten werden sollten. Sie seien doch keine *artisans*, keine Handwerker-Künstler. Aufgrund des Boykotts der Künstler ließ sich der jährliche Turnus der Schau, der von Colbert intendiert war, nicht umsetzen. Ort und Termin blieben variabel. Die erste Akademie-Ausstellung fand 1665 im Hôtel Brion, dem Sitz der Académie, statt. Später verlegte man die Ausstellung in den Hof des Palais Royal und ab 1699 schließlich in die Grande Galerie des

Louvre, in das Pariser Stadtschloss, das der König nicht mehr nutzte, seitdem er seinen Sitz nach Versailles verlegt hatte.

„Von 1725 bis 1848 wurden die Ausstellungen in der Nähe des neuen Standorts der Akademie im Louvre, *Salon Carré*, veranstaltet, von dem die öffentliche Ausstellung in Paris die Bezeichnung ‚Salon‘ übernahm. Der *Mercure de France* verlangte 1735 unter Berufung auf das Publikum eine öffentliche Ausstellung von der Akademie. Doch diese fügte sich erst 1737 der ausdrücklichen Anordnung des Königs, gab einen Katalog heraus und führte bis 1848 den Salon im ein- und zweijährigen Turnus durch“ (Bätschmann 1997: 12/13).

Mit der Festlegung des Ortes ging auch eine Fixierung des Reglements einher. In einer Salon-Ausstellung durften ausschließlich soeben fertiggestellte, mithin noch nie öffentlich gemachte zeitgenössische Werke gezeigt werden. Seit 1748 hatte eine Jury, die sich vor allem aus Künstlern zusammensetzte, für die Qualität des Ausgestellten zu bürgen. Die im Salon präsentierte Kunst wurde wiederum von den Zeitgenossen, einem heterogenen Publikum aus sämtlichen Schichten, dem kostenlos Zutritt gewährt wurde, beurteilt.

Die Kunstaussstellung war also in ihren Anfängen eng mit der Gegenwart und mit der Institution der Kunstakademie verknüpft (vgl. Crow 1985). Schon 1720 gab es an die zwanzig Akademien in Europa; gegen Ende des 18. Jahrhunderts unterhielt nahezu jeder europäische Königs- oder Fürstenhof, der etwas auf sich hielt, eine Kunstakademie, um sich im Glanz der Künste zu sonnen und übernahm aus Paris das System der künstlerischen Leistungsschau. Festzustellen ist: Die Initiative, Kunstwerke öffentlich zu zeigen, ging nicht von den Künstlern aus; im Gegenteil. Die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts betrachteten die Ausstellung zunächst als Kontrollinstrument, als missliebiges Evaluierungsverfahren, und sie organisierten Widerstand, um sich nicht an einer solchen, von der Obrigkeit verordneten Veranstaltung beteiligen und dem öffentlichen Urteil des Publikums ausliefern zu müssen. Zugleich aber stellte die Teilnahme auch ein Privileg dar, war es doch allein einer kleinen Elite von Akademikern – Anwärtern und Mitgliedern der Kunstakademie, darunter nur eine geringe Anzahl von Künstlerinnen – vorbehalten, ihre Werke öffentlich zu zeigen und gegebenenfalls zu verkaufen. Für Paris sind Zahlen ermittelt worden: „An den 38 Salons zwischen 1665 und 1789 [...] haben jeweils nur 40 bis 70 Aussteller teilgenommen“ (Sfeir-Semler 1992: 31).

2.2 Der Kunstkatalog und die Kunstkritik

Auch die heute selbstverständlich erscheinenden Vermittlungs- und Distributionsformen von Kunstaussstellungen, die für die kuratorische Praxis zentral sind, so etwa der Ausstellungskatalog, haben sich zunächst in höfisch-repräsentativen, akademischen und erst dann in zunehmend bürgerlich-diskursiven Kontexten entwickelt. Zudem muss betont werden, dass Kurator:innen in Vermittlungspositionen eingerückt sind, die jahrhundertlang Kritiker:innen mit dem Verfassen von Briefen und Zeitungsartikeln übernommen hatten. Denn der Großteil des Publikums, das im 18. Jahrhundert in den Pariser Salons strömte, war mit den akademischen Regeln kaum vertraut. „Mit der Entlassung des Salons aus der ständisch-höfischen in eine allgemeine und öffentliche Sphäre kam es erstmals zu Kriterien des Geschmacks und nicht mehr nur der goldenen Regeln“ (Mai 1986: 15) des akademischen Kunstdiskurses (Dittmann 1993). So wurde die Salonausstellung 1737 erstmals von einem Ausstellungskatalog, einem *livret*, begleitet, der Laien Orientierung bieten sollte. Dieser Katalog erwies sich als ungeahnter Publikumserfolg; 1781 wurde bereits eine Auflage von fast 19.000 Exemplaren gedruckt (Bätschmann 1997: 245).

Um dem Publikum bei der Ausbildung des Geschmacks und bei der Beurteilung der Qualität der Kunst behilflich zu sein, trat der Kunstaussstellung zudem die literarische Kunstkritik als öffentlich geführte Diskursform an die Seite (Dresdner 1915/2001; Germer/Kohle 1991).

„Der ungehinderte Aufprall öffentlicher Meinung, die noch kaum ein geschulter Konsens verband, sorgte für völlig neue Differenzierungsformen, die einerseits eine ungeheure Bereicherung der Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten eröffneten, andererseits aber auch die Gefahr künstlerischen Dissenses in sich bargen [...]. Die überaus vielfältigen Stimmen des 18. Jahrhunderts zum zeitgenössischen Ausstellungsleben sind denn auch sehr widersprüchlich – je nach Standpunkt und Rolle des Betrachters“ (Mai 1986: 17).

Die Kunstkritik geriet in die Rolle eines Doppelagenten: Einerseits war es ihre Aufgabe, Künstler:innen gegen Angriffe von Unwissenden zu verteidigen, andererseits fungierte sie im Auftrag des Publikums als Trend-Scout. Wie Briefe und öffentliche Journale belegen, wurde das Publikum aber nicht nur an die Kunst herangeführt, umschmeichelt und zum Kauf von Kunstwerken angeregt, sondern auch von Schriftstellern und Kritikern – mitunter von den Künstlern selbst – als unwissend verhöhnt.

„Die Problematik ist komplex: das Publikum war ein neuer sozialer Körper und bildete eine Gegenautorität zur Akademie mit ihren unaufklärbaren Verbindungen zu Künstlern und zur Kritik. [...] Die Akademie hatte die größte Mühe, die neue Macht des Publikums anzuerkennen“ (Bätschmann 1997: 14).

Die Reibungskräfte, die das Aufeinandertreffen einer Kunst, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend auf ihre Autonomie pochte, mit den Erwartungen eines heterogen zusammengesetzten Publikums im Ausstellungsraum freisetzt, wurden erst im 20. Jahrhundert systematisch erforscht, nachdem sich eine Kunstsoziologie herausgebildet hatte. Moshe Zuckermann weist zurecht darauf hin, dass das „diffizile Verhältnis von Kunst und Gesellschaft ein spezifisch westliches ist, ein Diskurs eben, der mit dem wohl eigentümlichsten Spezifikum der westlichen Zivilisation einherging: der Moderne“ (Zuckermann 2002: 11). Die gesellschaftlichen Strukturen der Moderne aber hätten sich ohne zwei zentrale historische Ereignisse nicht herausgebildet: die von England ausgehende industrielle Revolution und die Französische Revolution.

2.3 Die Kunstausstellung als Garant der Freiheit

Die heutige kuratorische Praxis setzt ein hohes identifikatorisches Potenzial des Publikums mit dem Gezeigten voraus. Dieses aber basiert auf dem zutiefst europäischen Gedanken, das Kunst und Sammlungsbestände als wertvolles Bildungs- und Kulturgut zu betrachten sind, das allen Mitgliedern einer Zivilgesellschaft gleichermaßen zugutekommt. Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts setzte sich mit dem Geist der Aufklärung in Europa die Ansicht durch, kaiserliche, königliche und fürstliche Kunstsammlungen seien nicht länger Orte der Repräsentation, sondern Bildungsstätten (Swoboda 2013: 12). So wurde die Gemäldesammlung des Königs, die zuvor in Versailles verwahrt wurde, 1750 in der Orangerie des Palais du Luxembourg in Paris untergebracht und bis 1779 zwei Tage die Woche öffentlich zugänglich gemacht (Bätschmann 1997: 16). Schon 1734 hatten die Kapitolinischen Museen in Rom ihre Tore für das Publikum geöffnet; 1759 hielt das British Museum ins Montagu House in London Einzug. 1777 strömte das Publikum ins Belvedere in Wien, um die kaiserliche Gemäldegalerie, die zuvor in der Wiener Hofburg untergebracht gewesen war, zu besichtigen (Hassmann 2013). In Deutschland entstanden Mitte des 18. Jahrhunderts in Dresden, Düsseldorf, Braunschweig und Kassel erste Museumsbauten. Es verbreitete sich in Europa der Gedanke, Bürger hätten ein Anrecht darauf, königliche, fürstliche und staatliche Sammlungen zu besichtigen. Mit der Transformation des Louvre in ein „Zentrales Kunstmuseum der Republik“ aber traten dem erstarkenden bürgerlichen Selbstbewusstsein Patriotismus und revolutionäres Pathos an die Seite.

„Die Realisierung eines bereits vor der Revolution vorbereiteten Projekts, der Einrichtung eines öffentlichen Museums im Louvre, wurde unmittelbar nach dem Zusammenbruch der Monarchie, 1792, beschlossen. Vorausgegangen war die Beschlagnahme des Kirchenbesitzes und aller Kunstdenkmäler durch die Nation und die Deklaration des Louvre als Nationalpalast für Künste und Wissenschaften 1791“ (Bätschmann 1997: 16/17).

Am 10. August 1793, auf den Tag genau ein Jahr nach Abschaffung der Monarchie, wurde die Kunstsammlung im Louvre als Musée central des arts de la République française feierlich dem Volk übergeben und in der Folge durch die napoleonischen Kunstraubzüge erweitert, besonders unter Leitung von Dominique Vivant-Denon in der Zeit von 1803 bis 1814 (Savoy 2013). Bereits 1791, zwei Jahre, bevor im Louvre das „Zentrale Kunstmuseum der Republik“ Einzug hielt, zerschlug die Nationalversammlung in Paris das exklusive Ausstellungsmonopol der Académie royale de peinture et de sculpture und unterstellte den Salon dem Innenministerium. Sämtliche Künstler:innen, auch solche, die nicht der Kunstakademie angehörten und auch diejenigen, die keine französischen Staatsbürger:innen waren, erhielten von nun an das Recht, ihre Werke öffentlich zu präsentieren. Zuvor hatte Jacques-Louis David, einer der renommiertesten Künstler seiner Zeit, der zugleich Abgeordneter in der Assemblée Nationale war, „seinen großen politischen Einfluß zugunsten der ‚nicht-privilegierten Künstler‘“ (Sfeir-Semler 1992: 37) geltend gemacht, und der Kunstkritiker Quatremère de Quincy hatte das schlagende Argument geliefert. Er sei davon überzeugt, so schrieb de Quincy, die freie Ausstellung werde „in der Republik der Künste das sein, was in einem Staat die Pressefreiheit ist. Es ist die freie öffentliche Ausstellung, die ohne Unterschied allen Künstlern am gleichen Ort zugestanden wird“ (Bätschmann 1997: 58). Kunstaussstellungen hielt er für unabdingbar, da sie in einer Republik von allgemeinem Nutzen seien. In einer Zivilgesellschaft seien Künstler:innen, die vehement politische und schöpferische Freiheit, Gewerbefreiheit, die Freiheit des Ausstellens, die Zweckfreiheit der Kunst, moralische Ungebundenheit und finanzielle Unabhängigkeit einforderten, ein Vorbild und ein Antrieb für sämtliche Bürger:innen. Was allerdings im Salon gezeigt wurde und wer eine Auszeichnung erhielt, entschieden ab 1798 Jurys, deren Empfehlungen stets kontrovers diskutiert wurden. Die Jurys standen unter staatlicher Kontrolle.

2.4 Der Staatsbeamte als Vorläufer des Kurators

Das Auswählen und öffentliche Präsentieren von Kunst wird heute als Kuratieren bezeichnet und an Spezialist:innen, oftmals ohne feste institutionelle Anbindung, delegiert. Welche bildungspolitische Relevanz solchen Auswahl- und Zeigeverfahren einst beigemessen wurde, lässt sich daran ablesen, dass das Arrangement von Salonausstellungen in

der Französischen Republik des 18. und 19. Jahrhunderts ausschließlich von Ministerialbeamten verantwortet wurde. „Am 12. September 1791 öffnete der neue, nunmehr staatliche Salon zum ersten Mal seine Tore“ (Sfeir-Semler 1992: 38) und wurde zu einer unterhaltsamen Massenattraktion, die – zumindest sonntags – nicht einmal Eintritt kostete. Zuständig für die Louvre-Ausstellungen war zunächst das Innenministerium und später das Kulturministerium, zu dessen Aufgaben die Volksbildung zählte. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts brüsteten sich Napoleon I., Louis XVIII., Charles X. und Louis-Philippe, die im Louvre wohnten, damit, Künstler:innen wie Publikum Gastfreundschaft in ihrem Grand Salon zu gewähren. Der jeweilige Museumsdirektor des Louvre, ein Staatsbeamter, fungierte als ‚Kurator‘, wie wir heute sagen würden, und war als solcher dazu befugt, Künstler:innen Zulassungsbescheide zukommen zu lassen, deren Werke im Ausstellungsraum zu platzieren, Jurys einzusetzen und Salonmedaillen oder auch Prämien zu verteilen. Er war verantwortlich für sämtliche Finanz- und Organisationsfragen, und ihm war das gesamte Personal – vom Hängeteam über die Aufsichten und die Redakteur:innen des Katalogs – unterstellt.

Insofern führte die Befreiung der Künstler:innen von der Mitgliedschaft in den handwerklichen Zünften und von den Privilegien und repräsentativen Pflichten am königlichen Hof zu neuen kulturpolitischen, nationalstaatlichen und verwaltungstechnischen Abhängigkeiten. Die Kunstaussstellung wurde zu einem zentralen Faktor für Künstler:innen. Von nun an war an eine Karriere in Paris ohne einen Achtungserfolg im Salon nicht mehr zu denken. Entsprechend stiegen die Bewerber:innenzahlen; die Konkurrenz unter den Künstler:innen nahm zu. Während 1789 nicht mehr als 88 Aussteller:innen am Salon teilgenommen hatten, waren es nach Abschaffung der Privilegien der Akademiemitglieder im Jahr 1791 bereits 255. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts gab es zwar – bedingt durch eine selektive Zulassungspolitik, die Pariser Weltausstellungen von 1855 und 1867 und die Auswirkungen des deutsch-französischen Krieges – durchaus Schwankungen, doch stieg die Zahl der Teilnehmer:innen kontinuierlich: Im Jahr 1880 nahmen sage und schreibe 4.267 Künstler:innen, mehrheitlich Maler:innen, am Salon teil (Sfeir-Semler 1992: 44). Im Durchschnitt waren 13 Prozent der Ausstellenden weiblich (Sfeir-Semler 1992: 263). Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich im 18. und 19. Jahrhundert das Berufsfeld der Ausstellungsmacher, die wir heute ‚Kurator‘ nennen, parallel zum Dispositiv des Ausstellungskünstlers herausbildete.

2.5 Der Ausstellungskünstler

Der Ausstellungskünstler, dessen Typus der Salon erst hervorgebracht hat, ist das Gegenteil eines Auftragskünstlers, der für Sammler:innen und für spezifische Orte und Funktionen passgenaue Kunstwerke entwirft. Der Ausstellungskünstler produziert vielmehr in seinem Atelier auf Vorrat und ist auf das Ausstellen sowie den Verkauf seiner transportablen Kunst angewiesen. Statistisch ermittelt wurde: Der Ausstellungskünstler, der im 19. Jahrhundert im Pariser Salon seine Werke präsentieren konnte, war männlich, französischer Staatsbürger, stammte zumeist aus dem Kleinbürgertum und der französischen Provinz und war nach Paris gezogen. Er hatte trotz mehrfacher Rückschläge – Ablehnungen seitens der Jury, negative Kritiken und ausbleibende Verkäufe – einen sozialen Aufstieg bewerkstelligt, und war zum Zeitpunkt seiner ersten öffentlichen Auszeichnung im Durchschnitt 32 Jahre alt. Frauen, denen der Zugang zur École des Beaux-Arts bis 1897 verwehrt blieb, waren auch beim Salon benachteiligt. Die in den zeitgenössischen Quellen häufig verwendete Redewendung von der Großzügigkeit der Jury gegenüber Künstlerinnen ist als Indiz dafür zu werten, dass Künstlerinnen als Konkurrentinnen nicht ernst genommen, sondern als Amateurrinnen eingestuft wurden. Sie erhielten selten Medaillen und Auszeichnungen; ihre Werke waren weniger gut platziert. Rosa Bonheur durchbrach diese Tabuzone, als sie während des Salons von 1856 in die Légion d'Honneur aufgenommen wurde. Das nächste Ausgrenzungsmanöver folgte auf dem Fuße. Bössartige Kritiker behaupteten, ihre Aufnahme – wie es hieß, trotz ‚schlechtem Niveau‘ – sei allein ihren guten Beziehungen geschuldet. Ihre eigentliche Motivation sei es gewesen, so wurde ihr unterstellt, ihre Chancen auf dem Heiratsmarkt zu erhöhen (Sfeir-Semler 1992: 172).

Festzustellen ist: Die Kunstaussstellung wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem gesellschaftlichen Großereignis; die Kunst selbst wurde dabei als zweitrangig betrachtet. In den Vordergrund rückte der Unterhaltungswert der Salons. Dadurch gerieten Ausstellungskünstler:innen, gleich welchen Geschlechts, in eine Legitimierungskrise. Der gesellschaftliche Anlass und der performative Charakter der Zusammenkunft im Salon wurde weit höher geschätzt als die staatlich-repräsentative Funktion und die künstlerische Qualität der gezeigten Kunstwerke. Der Salon zählte in Paris – neben dem Nationalfeiertag, dem Pferderennen von Longchamp und der Pfefferkuchenmesse – zu den wichtigsten Ereignissen des Jahres. Zumeist fand die Eröffnung im Frühjahr statt, wenn die Besucher:innen in Kauflaune waren, und war dann zwei Monate lang geöffnet.

„Einem Bericht des Kunstkritikers Jules Janin zufolge sprach ganz Paris schon zwei Monate im voraus in fiebriger Ungeduld nur noch von diesem Ereignis. Die Schneider der Stadt waren ausgebucht, die Spalten der Gazetten – gleich welcher Couleur oder Machart – quollen über von Gerüchten, Klatsch und den Namen der heimlichen Favoriten. Und selbst auf den Theaterbühnen und in den Kabaretts war der Salon das Hauptthema“ (Sfeir-Semler 1992: 47).

Der Salon wurde zu einem Treffpunkt für ein Publikum aus sämtlichen Schichten, einer Melange aus Pariser Bürger:innen, Arbeiter:innen, Bankiers und Militärs, reichen Sammler:innen aus fernen Ländern, Wissenschaftler:innen und Kritiker:innen. Man stand vor dem Eingang Schlange, drängte sich vor den Gemälden, geriet in Streit, begaffte sich gegenseitig und trug üble Gerüche und jede Menge Staub in den Ausstellungsraum hinein. „518.892 Menschen registrierten die Drehkreuze am Eingang 1876, dem letzten Jahr, für das sich in den Archiven noch genaue Angaben über die Besucherzahlen im Salon fanden“ (Sfeir-Semler 1992: 50).

Mit der Ausweitung des Ausstellungsbesucher:innenkreises erschlossen sich den teilnehmenden Künstler:innen zusätzliche Absatzmärkte, um die unerbittlich konkurriert wurde. Hilfreich war es, wenn es den Ausstellungskünstler:innen gelang, zum öffentlichen Gesprächsstoff zu werden und in den Medien Erwähnung zu finden, was es mit sich brachte, dass die Persönlichkeit der Künstler:innen stärker in den Vordergrund rückte als ihr Werk. Manet stellte 1867 fest, „die Ausstellungen seien für die Künstler eine Lebensfrage, nicht nur in bezug auf das Einkommen, sondern auch als Antrieb und Anstoß von seiten des Publikums“ (Bätschmann 1997: 10). Der Salon wurde mit seiner Ausweitung in den medialen Raum zum Schauplatz des Ringens um öffentliche Aufmerksamkeit, zum Skandalisierungsinstrument und zum wichtigsten Gradmesser künstlerischen Erfolgs. Dies sind die Vorzeichen des Ausstellungsraums, den Kurator:innen und Künstler:innen auch heute noch bespielen.

2.6 Die Jury und die Avantgarde der Abgelehnten

Die Auswahl der Kunstwerke, die öffentlich gezeigt werden sollten, wurde im 19. Jahrhundert an Juries delegiert, deren Entscheidungen nicht minder kontrovers in den Medien diskutiert wurden als jene, die heute Kurator:innen treffen. Schließlich stand das Jurieren im offenen Widerspruch zur Entscheidung der Nationalversammlung aus dem Jahr 1791, wonach Künstler:innen, gleich welcher Herkunft und Ausbildung, das Recht hatten, ihre Werke öffentlich zu präsentieren. Die Jury aber war ebenfalls staatlich legitimiert; sie bestand aus Künstlern, die von den Ministerien bestellt worden waren, um unter ihresgleichen die Spreu vom Weizen zu trennen. In der Folge wurden all jene Vorwürfe laut, die

heute in schöner Regelmäßigkeit Kurator:innen gegenüber vorgebracht werden: Die Jurymitglieder seien nicht objektiv, suchten ihren eigenen Vorteil, begünstigten ihre Freunde, ja, sie seien korrupt und um der Karriere willen der Staatsmacht zu Diensten. Um Abhängigkeiten entgegenzuwirken, wechselte die Zusammensetzung der Salonjury jährlich. Die Zahl derjenigen, denen die Jury damals die Teilnahme verweigerte, schwankte und lag im Durchschnitt bei zwanzig bis vierzig Prozent der Bewerber:innen. Zweifel an der generellen Berechtigung von Juryentscheidungen wurden immer wieder laut, doch im Jahr 1863 fand der Protest der Abgelehnten auch auf der politischen Bühne Widerhall. Napoleón III. begab sich höchstpersönlich kurz vor Eröffnung in den Salon, um die Werke der Abgelehnten in Augenschein zu nehmen und den Salondekorateur de Chennevières mit der Nachricht zu überraschen, es sei an der Zeit einen Salon des Refusés einzurichten. Dieses Bemühen des Kaisers, sich liberal zu geben und den Künstler:innen das seit der Revolution verbriefte Recht auf eine öffentliche Ausstellung ihrer Werke nicht zu verwehren, muss „als Versuch gewertet werden, die protestierende Malerschafft angesichts der wachsenden politischen Unruhe zufriedenzustellen“ (Sfeir-Semler 1992: 137).

Die Etikettierung Refusés schien den meisten Künstler:innen allerdings nicht eben förderlich für ihre Reputation zu sein. Nur ein Drittel der Zurückgewiesenen war bereit, unter einem solchen Label zu firmieren, und für die meisten, die es wagten, wurde die Teilnahme zum Stigma, wenn nicht zum Fiasko. Die 1.200 Werke, die im Salon der Abgelehnten ausgestellt wurden, fielen bei der Kritik pauschal durch; das Gezeigte sei miserabel, grotesk, katastrophal, hieß es. Einige wenige Künstler aber konnten – zumindest langfristig gesehen – vom Mythos, die abgelehnten Salonkünstler seien allesamt Revolutionäre gewiesen, profitieren. Obwohl die Jury zum größten Teil konventionelle Maler:innen aus der Provinz aussortiert hatte und die Impressionist:innen in den Salons der 1860er und 1870er Jahre stärker vertreten waren als im Salon des Refusés, gelang es den ambitionierten jungen Künstlern Édouard Manet, James McNeill Whistler, Camille Pissarro und Paul Cézanne, sich mit Hilfe von Schriftstellern wie Émile Zola als Avantgardisten zu positionieren. Diese Künstler seien nicht dazu bereit gewesen, so war zu lesen, einen Kniefall vor dem Geschmack des Publikums zu machen, um am Salon teilzunehmen, sondern hätten selbstlos ihre künstlerische Freiheit verteidigt, indem sie stattdessen im Salon des Refusés ausstellten. Noch zweimal, im Jahr 1864 und 1873, fand ein solcher Salon des Refusés statt.

In der Folge etablierte sich – Émile Zolas Roman „L'œuvre“ (1886) aufgreifend – ein Erzählmuster in der Kunstgeschichte, das die idealistischen ‚Opfer der Jury‘ gegen die konformistischen Salon- und Pompier-Maler ausspielte, die um ihrer Karriere willen dem Publikumsgeschmack entgegengekommen seien. Dieses oppositionäre Schema, das mit

den Kategorien Avantgarde-Künstler versus Akademiker operierte, wurde erst in den 1990er Jahren durch eine Feldforschung dekonstruiert: „Die Mehrheit der sogenannten Avantgarde-Maler [...] wählte den traditionellen Ausbildungsgang in den Ateliers von akademistischen Malern“ (Sfeir-Semler 1992: 291). 90 Prozent der im Salon des Refusés vertretenen Künstler:innen seien der École académiste zuzurechnen. Weder seien die unter dem Stilbegriff des Impressionismus zusammengefassten Beteiligten am Salon des Refusés Anti-Salon-Künstler gewesen, noch habe die Salon-Jurys sie – mit Ausnahme von Paul Cézanne – über einen längeren Zeitraum boykottiert. Die Avantgarde, die sich aus den Zurückgewiesenen rekrutierte, habe sich vielmehr als „Motor einer Entwicklung hin zu neuen Sujets, Farben und Malweisen“ erwiesen (Sfeir-Semler 1992: 339), bei Sammler:innen das Begehren geweckt, ‚revolutionäre Kunst‘ zu besitzen, und so dem Kunstmarkt Umsatzsteigerungen beschert. Noch heute ist das Verlangen des Publikums danach, Teil einer Avantgarde-Szene zu sein und sich mit unbeugsamen Künstler:innen zu identifizieren, die lautstark gegen Ungerechtigkeit, Ausgrenzung, Korruption und überkommene Konventionen opponieren, ein wichtiger Faktor, den Kurator:innen bei ihren Entscheidungen zu berücksichtigen haben.

2.7 Der diskursive Raum

Mit Beginn der Restaurierungsarbeiten am Louvre im Jahr 1848 büßte der Salon sein prestigeträchtiges Ambiente ein und richtete sich provisorisch in verschiedenen Gebäuden, darunter das Palais des Tuileries, ein, bevor er 1857 im Palais de l'industrie wieder einen festen Ort erhielt. Mehr und mehr verlor der Staat das Interesse an dieser Praxis der Kunst- und Künstler:innenförderung, zumal sich die Organisation von Kunstaussstellungen ökonomisch als Zuschussgeschäft erwiesen hatte. 1881 wurde der Salon schließlich in die Selbstverwaltung der Künstlerschaft übergeben und nahm von da an den Charakter einer Kunstmesse an. In der Folge blieben renommierte Künstler:innen dem Salon fern.

Bestand hatte indes ein diskursives Muster, das sich im medialen Raum in Relation zu den Salon-Ausstellungen ausgeprägt hatte: Den Bohémian, „nicht aber den Bürger, welcher der Maler in der Regel war“ (Sfeir-Semler 1992: S. 355), bewunderten die Ausstellungsbesucher:innen dafür, dass er die bürgerlichen Freiheiten, die die Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen garantierte, in vollen Zügen genoss. Die natürlichen und unveräußerlichen Rechte, die laut Verfassung allen Menschen gleichermaßen zustanden, wurden als Privilegien der künstlerischen Avantgarde wahrgenommen.

„Im Problem der Freiheit der Kunst und der Künstler sind vermengt die politische und die schöpferische Freiheit, die Gewerbefreiheit, die Freiheit des Ausstellens, die Zweckfreiheit der Kunst, die moralische Ungebundenheit und die finanzielle Unabhängigkeit des Künstlers“ (Bätschmann 1997: 58).

So alt wie das Recht der Künstler:innen, auszustellen zu dürfen, ist der Vorwurf der Willkür und Intransparenz im Ausstellungsbetrieb. Die Auswahl jener Künstler:innen, denen es erlaubt ist, ihre Werke zu veröffentlichen, vollzieht sich im Unsichtbaren. Die Ein- und Ausschlussprinzipien, die einer Ausstellung vorausgehen, sind für das Publikum kaum zu durchschauen; eine unsichtbare Macht scheint Künstler:innenkarrieren zu fördern, zu steuern oder zu verhindern (Bennett 1988). Eben dieser Machtfaktor macht das Tätigkeitsfeld, das seit dem 20. Jahrhundert als ‚Kuratieren‘ bezeichnet wird, so geheimnisvoll und zugleich der Manipulation und Bestechlichkeit verdächtig; Kurator:innen werden noch heute kritisch beäugt, ihre Vorgehensweise wird zuweilen als illegitim gebrandmarkt. So war im Zuge der Debatte um die documenta 14 im Juni 2017 in einer Wochenzeitung zu lesen: „Kuratieren ist undemokratisch, autoritär und korrupt. Ohne Angabe von Gründen, ohne Diskussion wählen Kuratoren ihre Künstler aus und entscheiden, was wo und wie gezeigt wird“ (Heidenreich 2017). Übersehen wird bei einer solchen Argumentation, dass das Kuratieren per definitionem stets im Auftrag anderer stattfindet, sei es eine staatliche, eine regionale oder eine lokale Institution wie ein Museum, eine Kunsthalle oder ein Kunstverein, oder eine Künstler:innenvereinigung. Kurator:innen müssen sich in der Öffentlichkeit für ihr vor Augen gestelltes Narrativ, ihre Auswahl der Exponate, Künstler:innen und weiterer Kooperationspartner:innen, für die Präsentationsmodi, für die Atmosphäre des Raumes, für die Adressat:innenansprache, für die Finanzierung und die Besucher:innenresonanz verantworten. Der Ausstellungsraum ist und bleibt somit also ein Ort, an dem modellhaft Wertmaßstäbe der bürgerlichen Gesellschaft – das Ausmaß ihrer Toleranz, die Widersprüchlichkeit ihres Freiheitsbegriffs, die Variationsbreite ihrer Rollen- und Identitätsbilder, die Brüchigkeit ihrer Wertmaßstäbe, ihr Kunstbegriff, aber auch ihre Delegationsprinzipien – verhandelt werden. Insofern sind „Zweifel, Abwägung und Kritik [...] konstitutiv für den medialen, symbolischen und sozialen Modus der Ausstellung“ (Draxler 2019: 46/47).

3. Der Typus des Künstler-Kurators

Die Auswahl, die Präsentation und die Entscheidung über staatliche Auszeichnungen und Fördermaßnahmen im Feld der zeitgenössischen Kunst fiel jahrhundertlang in den Aufgabenbereich von Künstlern. So kam der *décorateur*, der im Pariser Salon für die Ausstellungsregie zuständig war, stets aus den Reihen der Künstler. Seine Domäne war es, „Themen und Formate, wo dies gefordert, wo dies möglich war, in eine Ordnung an den Wänden“ (May 1986: 15) zu überführen. Auch Leiter von Gemäldegalerien oder Kunstgewerbemuseen waren, wie die Reihe von Joseph Rosa und Christian van Mechel über Johann Georg von Dillis, Ernst Friedrich Ferdinand Robert und Lambert Krahe bis zu Henry Cole und Dominique Vivant-Denon beweist, im 18. und 19. Jahrhundert nahezu ausnahmslos Künstler (Savoy 2006: 16). Die Fähigkeit, Ausstellungen vorzubereiten und zu hängen, war für Ausstellungskünstler selbstverständlicher Bestandteil ihrer Profession. In den Pariser Salons waren Künstler zudem als Juroren mit der Auswahl der Werke befasst. Britische Künstlervereinigungen planten gemeinsam Ausstellungen und erfanden Finanzierungsmodelle. Das Ausstellen eröffnet Künstler:innen bis heute einen „Handlungsspielraum, über den sie nicht nur die Präsentation, sondern auch die Rezeption ihres Œuvres maßgeblich mitbestimmen“ (McGovern 2016: 393).

Erst im 20. Jahrhundert wurde die Konzeption und Realisierung von Kunstaussstellungen an Kurator:innen delegiert, die zumeist Kunst-, Kultur-, Literaturwissenschaft oder Philosophie studiert oder im Theater Erfahrungen als Dramaturg:innen gesammelt hatten. In der Folge kam und kommt es immer wieder zu Machtkämpfen um die Vorherrschaft in Ausstellungsräumen, in deren Verlauf die jeweiligen Legitimationen und Rollenzuschreibungen von Kurator:innen und Künstler:innen in Frage gestellt werden. So war im Jahr 2016, als die Manifesta 11 in Zürich und die Berlin Biennale von Künstler:innen kuratiert wurden, in Fachzeitschriften zu lesen, der „bereits eingeläutete Trend zum Künstlerkurator“ sei nun „in eine heiße Phase eingetreten“ (Jocks 2016: 27). Künstler:innen entledigten sich der ‚verkopften‘ und logozentrisch organisierten Kurator:innen und eroberten sich ein genuin künstlerisches Tätigkeitsfeld zurück.

„So [...] stehen heute die ‚intellektuell-verstiegenen‘ Kuratoren am Pranger. Der Künstlerkurator braucht sie alle nicht, er schafft seinen eigenen Kontext, seine eigenen Bewertungskriterien, er agiert jenseits von Wissenschaft oder Kritik. Der alte, neue Zeitgeist will solche Machttypen, die sich von demokratischen Institutionen (Museum, Finanzamt, Parlament) nicht länger bevormunden lassen, die sich breitbeinig gegen Mainstream und Political Correctness stemmen. Wo das Manspreading in der U-Bahn verboten ist, soll es wenigstens im White Cube noch erlaubt sein“ (Frenzel 2018).

Schon einige Jahre zuvor war der Verdacht geäußert worden, Künstler:innen seien ärmer und unwichtiger geworden und strebten daher ins Kuratorische, ja „hinaus ins Kulturmanagement, Projekt- und Finanzmanagement kleiner, mittlerer oder großer Institutionen [...], um ihrem steigenden Bedeutungsverlust zu begegnen“ (Huber 2002: 228).

Im historischen Rückblick zeigt sich indes, dass die Positionskämpfe zwischen Künstler:innen und Kurator:innen besonders erbittert in den 1960er und 1970er Jahren geführt wurden, als sich im Zuge einer gesellschaftspolitischen Aufwertung von Kunst und Kultur („Kultur für alle!“, Hoffmann 1979) eine professionelle Ausdifferenzierung der Mitspieler:innen im Feld der Kunst abzeichnete. Kurator:innen haben es mithin bis heute oftmals mit Künstler:innen zu tun, die aus der Geschichte ihrer Profession ableiten, dass ihnen allein die Definitions- und Deutungshoheit zeitgenössischer Kunst und ihrer Präsentationsformen zusteht. Kurator:innen, die sich als „Meta-Künstler:innen“ verstehen, bestätigen diese Haltung mehr, als dass sie sie durchkreuzen.

3.1 Die Atelierausstellung

In einem ähnlich antagonistischen Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit wie Künstler:innen und Kurator:innen stehen die Produktions- und Rezeptionsräume der Kunst: das Atelier und der Ausstellungsraum. Während das Atelier als geheimnisvolle, nur Eingeweihten zugängliche Produktionsstätte der Kunst mit der Idee der Schöpfung verbunden ist, schafft der Ausstellungsraum, in dem fertige Werke präsentiert werden, „die Illusion, dass die Zeit stillsteht, so als ruhe sie auf einem Sockel“ (O'Doherty 2012: 8). Künstler:innen, die ihr Atelier in einen temporären Ausstellungsraum verwandeln, umgehen strategisch geschickt die institutionellen Rahmungen ihrer Kunst durch Ausstellungshäuser und versprechen ihrem Publikum Zutritt zu eben jenem „magischen Raum, in dem Kunst erdacht wird“ (O'Doherty 2012: 9).

Als einer der ersten Künstler kam der Amerikaner Benjamin West auf die Idee, sich der Kontrolle der Akademie wie der Juroren zu entziehen, indem er in seinem Londoner Atelier eine *private exhibition* einrichtete (Bätschmann 1997: 36). Im Gestus des Revolutionärs entschloss sich auch Jacques-Louis David 1799 dazu, ein Historienbild in seinem Atelier auszustellen, damit die *concitoyens* – und nicht eine Jury – dort ein Kunsturteil fällen konnten. Davids Atelier befand sich im Louvre und dort unterrichtete David, der Mitglied der Akademie war, auch seine Schüler. Für den Anblick des Gemäldes, immerhin ein unverkäufliches Nationalgut, nahm er eine Eintrittsgebühr von 1,80 Francs. Eine solche *exposition payante* rief einen Skandal hervor, war es doch bis dahin üblich gewesen, dass Staatskünstler den Staatsbürgern im Salon ihre Werke unentgeltlich präsentierten.

David rechtfertigte sich in Form eines publizierten Textes, in dem er behauptete, es sei sein Anliegen, jungen Künstlern mit einer *exposition payante* eine Einkommensquelle aufzuzeigen und sie aus dem Elend zu führen (Drechsler 1996: 94). Davids Empfehlung an seine Künstlerkollegen lautete: „*Captiver l'attention des spectateurs*“ (Bätschmann 1997: 44). Nicht von ungefähr wählte David ein spektakuläres Bildmotiv, das für die Zeitzeugen des *Grande Terreur* zugleich eine tagespolitische Bedeutung hatte: die Sabinerinnen. Im antikisierenden Gewand ließ David Pazifistinnen auftreten, die für Waffenruhe und Versöhnung plädierten. Vier Jahre war das vier Meter hohe und fünf Meter breite Gemälde „*Les Sabines*“ (1799) in Davids Atelier ausgestellt.

Jenseits der Strategien zur Affizierung und Emotionalisierung ist Jacques-Louis Davids Konzept auch im Hinblick auf die Verschränkung von Atelier, Werk und Ausstellungsraum richtungsweisend. Die gesamte Choreografie war vom Künstler genauestens durchdacht. Vor Erreichen des Ausstellungsraums musste das Publikum den Hof des Louvre durchqueren. Im Vorraum zahlte es dann den Eintrittspreis. War der Ausstellungsraum überfüllt, erhielten die Besucher:innen hier die Gelegenheit, das *livret* mit dem einführenden Text des Künstlers zu studieren. Wurde ihnen schließlich Einlass gewährt, standen die Besucher:innen einem Bild von gigantischen Ausmaßen gegenüber. Drehten sie sich um, um den Ausstellungsraum zu verlassen, sahen sie zu ihrer Verblüffung ihr eigenes Ebenbild inmitten des Bildgeschehens. Denn auf der dem Gemälde gegenüberliegenden Wand hatte David einen Spiegel desselben Formats anbringen lassen, der sowohl die erstaunten Betrachter:innen als auch das Bild reflektierte (Drechsler 1996: 93). Jacques-Louis David ist mithin ein Prototyp des kompromisslosen Künstler-Kurators, der in seinem eigenen Atelier nicht nur ein isoliertes Kunstwerk präsentierte, sondern eine ausgeklügelte Rauminstallation mitsamt eines auf Paratexten basierenden Kunstvermittlungsansatzes konzipierte, die den Betrachter:innen die Rolle der Mitspieler:innen auf der Bühne der Kunst zuwies. Diese Bühne war, ganz im Sinne Friedrich Schillers, eine Schau-bühne und damit eine moralische Anstalt.

In einer dialektischen Verschränkung bedingen sich seit dem 19. Jahrhundert die Ausstellung – als öffentlichkeitswirksamer Ort der Präsentation der Kunst – und das Atelier – als verborgener Produktionsort der Kunst – gegenseitig. Die Attraktivität, ein Atelier zu betreten, resultiert dementsprechend aus der Exklusivität des Zugangs. Umso mehr erregten temporäre Besichtigungen die Gemüter. In einem Akt der Selbstermächtigung lud Édouard Manet 1876 zwei Wochen vor Eröffnung des Salons das Publikum dazu ein, seine soeben fertiggestellten Werke in seinem Atelier, einem ehemaligen Fechtsaal, zu besichtigen. Per Anzeigen in Tageszeitungen und mit Hilfe von gedruckten Einladungen

ließ er Interessierte wissen, dass sein Atelier zwei Wochen lang für Publikum geöffnet sei. „Zwei Polizisten, so heißt es, hatten wegen des großen Zustroms am Eingang Posten bezogen. Rund 4.000 Besucher sollen durch die Ausstellung flaniert sein. Zahlreiche Pressebesichtigungen haben das Ereignis kommentiert“ (Diers 2010: 3).

Ende des 19. Jahrhunderts verwandelten sich Künstlerateliers in Paris, London, Wien, München und Berlin in Salons, in denen Politiker, Unternehmer, Schriftsteller, Künstler und Schauspieler zusammentrafen. Noch einmal gelang es den Künstlern auf diese Weise, die Kontrolle über als gesellschaftliche Ereignisse Kunstausstellung und damit über den sozialen Raum der Kunst zurückzugewinnen, ohne auf institutionelle Zusammenhänge, Museumsdirektoren und -konservatoren Rücksicht nehmen zu müssen.

Der Reiz, im Künstleratelier Einblick in die Produktionsbedingungen von Kunst zu erhalten, bevor Kurator:innen diese in Konstellationen und Diskurse einbinden, ist bis heute ungebrochen. Tourist:innen strömen in Künstlermuseen, die in ehemalige Ateliers Einzug gehalten haben. Künstlerhäuser setzen die Tradition des „Offenen Ateliers“ fort, und Kunsthochschulen laden alljährlich zu Atelierrundgängen ein. Auf einer Metaebene kommentierten Künstler:innen wie Daniel Spoerri, Lucas Samaras, Dieter Roth, Paul McCarthy und Pipilotti Rist die Verbundenheit der Künstlerexistenz mit dem geheimnisumwobenen Schöpfungsort der Kunst. Sie stellten ihre Lebens- und Arbeitsräume mit samt einer Vielzahl persönlicher Utensilien in Galerien aus. In Samaras' Ausstellung in der New Yorker Green Gallery im Jahr 1964 „überschnitten sich die Mythen des Ateliers, die dem White Cube vorausgingen und sich dann parallel zu diesem entwickelten, mit denen des Galerieraums“ (O'Doherty 2012: 5). Hier schwingt eine Vorstellung von Kunst mit, die der französische Konzept-Künstler Daniel Buren treffend in Worte gefasst hat: „Einzig und allein im Atelier also ist das Werk *an seinem Platz*“ (Buren 1971/1995: 157). Sobald das Kunstwerk das Atelier verlässt, gerät es in Gefahr, sich in ein „endlos *manipulierbares Objekt*“ (Buren 1971/1995: 157) zu verwandeln. Deshalb erleben Künstler:innen das Ausstellen ihrer ‚kuratierten‘ Werke oftmals als einen schmerzhaften Prozess der Entfremdung.

3.2 Die Selbstvermarktung

Dass es im Ausstellungsraum nicht nur um die Präsentation autonomer Kunst geht, sondern auch darum, die Autonomie des Künstlers zu verteidigen, stand für Gustave Courbet außer Frage, als er sich 1855, verärgert über die Ablehnungspraxis der Salon-Jury, mit finanzieller Unterstützung seines Sammlers Alfred Bruyas einen eigenen Pavillon gleich gegenüber dem Palais des Beaux-Arts errichten ließ und diesen Schauraum sechs Wochen

nach Beginn der Weltausstellung eröffnete (Mainardi 1991). Mit dieser Einzelausstellung, einer *exposition payante*, bewies Courbet seinen Anhängern wie seinen Gegnern, dass er dazu in der Lage war, an einer Weltausstellung teilzunehmen, einen geeigneten architektonischen Rahmen für seine Kunst zu schaffen und ein Distributionssystem aus dem Boden zu stampfen. Er wechselte sozusagen auf die Seite der Kurator:innen und kuratierte sein eigenes Werk, um nicht nur seine künstlerische Produktion, sondern auch seine institutionelle Unabhängigkeit als Künstler öffentlich zur Schau zu stellen. Auch die textliche Kommentierung und die Distribution seiner Kunst übernahm er selbst: Er ließ das von ihm verfasste Manifest „Du Realisme“ und mehrere Verzeichnisse seiner ausgestellten Werke drucken. Zudem gab er Interessenten professionell angefertigte Reproduktionsfotos seiner Gemälde mit auf den Weg. Auch wenn Courbets Kalkulation, die immensen Ausgaben durch den Verkauf von Gemälden, Eintrittskarten, Broschüren und Fotografien wettzumachen, letztlich nicht aufging, so hatte er doch in anderer Hinsicht Erfolg: Er führte der Weltöffentlichkeit vor Augen, dass ein moderner Künstler ein Unternehmer, ja ein *self-made-man* sein musste, „der zugleich Produzent, Propagator und Verkäufer war“ (Bätschmann 1997: 128).

Sich Kunstinstitutionen und Kurator:innen nicht auszuliefern, sondern in allen Feldern künstlerischer Praxis autonom und selbsttätig zu sein, ist auch heute noch Anliegen vieler Künstler:innen. Allerdings können Absolvent:innen eines Kunststudiums inzwischen in Ratgebern nachlesen, wie Selbstvermarktung im Kunstbetrieb funktioniert (Ross 2013). Da gilt es etwa, eine Website einzurichten, ein nützliches Netzwerk aufzubauen, gekonnt Förderanträge zu stellen und die Arbeitszeit effizient durchzuorganisieren. Dank einer professionellen Internetpräsenz können sich Künstler:innen zuweilen tatsächlich aus Abhängigkeiten von Kurator:innen befreien. So ist Jonathan Meese nach eigenen Aussagen stolz darauf, seine Ausstellungsbeteiligungen und Theaterproduktionen in eigener Regie zu organisieren und bei Bedarf mit einem Netz von international agierenden Galerien zusammenzuarbeiten (Rieger 2018). Dadurch kann er nicht nur die Präsentationsmodi, sondern auch die Preisentwicklung seiner Werke selbst steuern.

3.3 Institutionskritik

Marcel Duchamp beschränkte sich nicht darauf, seine eigene künstlerische Produktion professionell auszustellen. Er dehnte seine Kompetenzen als Künstler-Kurator auch auf die Konzeption thematischer Ausstellungen und das Inszenieren der Werke seiner Künstler-Kollegen aus.

„Juror und inszenierender Kurator für Ausstellungen im Kontext des amerikanischen Modernismus, Dada und des Surrealismus [...] – alle erdenkbaren Aspekte des Ausstellens und Sammelns schöpfte Duchamp aus“ (Wiehager/Neuburger 2017: 17).

Wie David (vgl. Kap. 3.1) verwandelte Duchamp den Ausstellungsraum in eine Bühne, auf der Kunst und Publikum interagierten. Zur Enttäuschung mancher der teilnehmenden Künstler:innen überzog Duchamp beispielsweise 1942 die gesamte Ausstellung „First Paper of Surrealism“ in New York mit einem Gespinst aus Bindfäden (Altshuler 1994: 152-155; Vick 2008). Eingewebt in ein Netz aus Bezügen wurden einzelne Gemälde für die Ausstellungsbesucher:innen schwer zugänglich – im physischen wie im metaphorischen Sinne. Durch derartige szenografische Eingriffe verwandelte Duchamp das ‚Kuratieren‘ zurück in eine genuin künstlerische Tätigkeit. Mit Duchamps „*curatorial paradigm*“ (von Hantelmann 2011) geht zudem die Erkenntnis einher, dass die Geste des Auswählens bereits ein werkkonstituierender Faktor der Kunst ist. Eben dies hatte Duchamp ja bereits mit seinen Readymades unter Beweis gestellt.

Duchamps kuratorische Interventionen und Archivierungskonzepte, die tradierte Präsentationsformen und Musealisierungspraktiken in Frage stellten, fanden – wenn auch mit jahrzehntelanger Verspätung – Widerhall in der *institutional critique*, die zunächst von Künstlern wie Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher und Marcel Broodthaers praktiziert und seit den 1980er Jahren vor allem von US-amerikanischen Künstlerinnen wie Andrea Frazer, Louise Lawler und Renée Green weiterentwickelt wurde. Der Begriff Institutionskritik markiert seither eine künstlerische Praxis, der eine epistemologische Funktion zugeschrieben wird. „Sie soll entweder einen institutionellen Ort an sich oder kulturelle Beschränkungen im Allgemeinen zu ‚kritisieren‘ in der Lage sein [...]“ (Graw 2005: 41).

Reflektiert werden die Vorzeichen des Ausstellens – und damit die zentralen Methoden des Kuratorischen. Die Auswahlprinzipien, die Einbindung in Erzählungen, die Ein- und Ausschlussverfahren, die Ehrfurcht einflößenden Sockel, die Rahmungen, Wandfarben und Belichtungssysteme werden im Kontext der Kunst als Phänomene untersucht, die phänomenologische, interpretatorische und soziale Auswirkungen haben. Mit ihren Fotomontagen „Aus einem ethnographischen Museum“ (1924-1934) betrieb Hannah Höch bereits in der Weimarer Republik „eine Form von Institutionskritik avant la lettre“ (Kravagna 2009: 138). Aus Fragmenten von Frauenbildern aus Magazinen und von Abbildungen ethnografischer Objekte schuf sie hybride Mischwesen. Auf Sockeln platziert und von Vitrinen eingefasst, sehen diese zugerichteten Objekte des Begehrens regelrecht ausgestellt aus.

„Sockel und Rahmen in der Serie ‚Aus einem ethnographischen Museum‘ lassen sich somit als Marker eines Übersetzungsprozesses lesen, dem das ethnografische Objekt unterliegt, wenn es aus dem Kontext seiner Herkunft in den des westlichen Museums übertragen wird“ (Kravagna 2009: 138).

Viele Kurator:innen haben sich seit den 1990er Jahren das Repertoire der zunächst von Künstler:innen betriebenen Institutionskritik angeeignet. Sie bemühen sich darum, die Rahmenbedingungen des Ausstellens zu bedenken und auf die architektonischen, sozialen, bildungspolitischen und ökonomischen Parameter der von ihnen bespielten Ausstellungsinstitutionen aufmerksam zu machen (vgl. Raunig/Ray 2009). In der Folge ist gegen die Institutionskritik unter dem Stichwort New Institutionalism (Ziaja 2013) eingewandt worden, sie selbst habe inzwischen institutionellen Charakter angenommen. Sie habe einen Kanonisierungsprozess durchlaufen und sei ihrerseits von Ausstellungsinstitutionen (Shedhalle Zürich, Depot Wien, Kunstraum Lüneburg, Rooseum Malmö, NIFCA Helsinki) vereinnahmt worden, die ihre kuratorische Vorgehensweise an institutionskritischen künstlerischen Praktiken ausrichte. Vor allem sei die Institutionskritik nach wie vor zu sehr auf Museen und Galerien fixiert und damit auf Kunstinstitutionen, die gegenüber den 1970er Jahren an Definitionsmacht eingebüßt hätten.

Frazer Ward hingegen plädiert dafür, das Potenzial der Institutionskritik weiterhin aktiv kuratorisch zu nutzen. Analysen der historischen Voraussetzungen des Ausstellens und der Wahrnehmungsbedingungen im Ausstellungsraum seien unverzichtbar, wenn es darum gehe, Ausstellungsräume als Orte neu zu denken, an denen unter dem Vorzeichen des Spätkapitalismus Öffentlichkeit hergestellt werden könne (Ward 1995). Aber wie kann institutionskritisches Kuratieren – ob von Künstler:innen oder Kurator:innen praktiziert – in Weltgegenden aussehen, in denen es bis vor kurzem weder Kunstakademien, Museen und Kunstgalerien noch ein kunstaffines Bürgertum gab? Sind Untersuchungen der Präsentationsbedingungen von Kunst sowie der Besucher:innenstrukturen, der Wahrnehmungsgewohnheiten und Rezipient:innenadressierungen in Kunstinstitutionen so ohne weiteres in Regionen zu exportieren, die sich durch ihre kulturelle Anschlussfähigkeit vor allem finanzielle Vorteile, ja die Ankurbelung des Tourismus erhoffen? Institutionskritisches Kuratieren muss dort andere Wege suchen, könnte sich stattdessen beispielsweise stärker als bisher auf das Zusammenspiel der Institutionen der Kunst mit der Politik transnational agierender Konzerne konzentrieren und die Kommunikationsstrukturen von Museen, Kunstvereinen und Galerien im digitalen Raum – insbesondere deren Adressierungen von Zielgruppen und Teil-Öffentlichkeiten – untersuchen.

3.4 Kuratieren als künstlerische Praxis

Künstler und ab den 1960er Jahren auch Künstlerinnen, darunter Richard Hamilton, Yves Klein, Arnold Bode, Mel Bochner, Robert Morris, Christo und Jeanne-Claude, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri, Daniel Buren, Hélio Oiticica, Marcel Broodthaers, Martha Rosler, David Hockney, Mary Bauermeister, Chris Reinecke, Peter Weibel, Bogomir Ecker, Lisl Ponger, Goshka Macuga, Liam Gillick, Philippe Parreno, David Koloane, El Hadji Sy, Ni Kun, Atta Kwami, Jero van Nieuwkoop, Thomas Demand und Christian Jankowski, aber auch Künstler:innengruppen wie Judy Chicago und Miriam Schapiro im Womanhouse, Tucumán Arde und Group Material haben das Format Kunstaussstellung konzeptuell erweitert und das kuratorische Handeln bis in den realpolitischen Raum ausgedehnt. Das Spektrum reicht vom Ausstellen des Ausstellungsraums und seiner Rahmungen auf einer Metaebene (Edgar Degas, Yves Klein, Michael Asher) über Depotaussstellungen (Andy Warhol), das Anlegen von Ringbüchern, in denen Ideen abgeheftet werden (Mel Bochner) bis zur Einrichtung eines Probenraums für Künstler:innen, Musiker:innen und Tänzer:innen (Mary Bauermeister). So waren es in den 1960er und 1970er Jahren vor allem Künstler wie Andy Warhol („Raid the Icebox“), Marcel Broodthaers („Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“), Claes Oldenburg („Mouse Museum“) und Daniel Spoerri („Musée Sentimental“), die Kategorisierungen und Präsentationsformen von Museen kritisch reflektierten. Ihre alternativen Ordnungssysteme und Displays fanden zwar als künstlerische Praktiken Anerkennung, hatten jedoch kaum Rückwirkung auf die musealen Sammlungs- und Präsentationspolitiken.

Künstler:innen agieren nicht nur in Museen und Ausstellungshäusern als Kurator:innen. Sie führten und führen auch kommerzielle Galerien (Konrad Fischer alias Konrad Lueg/Düsseldorf, Betty Parsons/New York, Xavier Ellis/New York, Berta Fischer/Düsseldorf). Sie gründen Produzentengalerien, um die Vermarktung ihrer Werke selbstverantwortlich in die Hand zu nehmen (Großgörschen 35, Eat Art Gallery/Düsseldorf, Produzentengalerie Berlin, Produzentengalerie Hamburg, Artists Space/New York, Orchard/New York, Produzentengalerie Wien, PUBLICS in Helsinki, turba art/Hannover) oder sie unterlaufen durch Strategien der Selbstermächtigung die Vorgaben staatlicher Kulturbürokratie (1. Leipziger Herbstsalon 1984). Sie nutzen mit Pop-up-Galerien vorübergehend leerstehende Räume (JWD und Shaping Clouds/Berlin, MQ Amsterdam, Vienna Pop up Gallery) oder wechseln dauerhaft das Feld und konzentrieren sich allein auf das kuratorische Handeln (Willem Sandberg, Chris Spring, Roger Buerger, Scott Stulen). Sie bedienen sich, wie etwa Willem de Rooij, „kuratorischer Verfahren, ohne dass zwangsläufig eigene künstlerische Arbeiten involviert sein müssen“ (McGovern 2016: 391). Die Ausstellungen werden dann dezidiert der Autorschaft namhafter Künstler:innen zugeschrieben.

Kunstaussstellungen und -projekte, die von Künstler:innen kuratiert wurden bzw. werden, rufen ins Bewusstsein, dass Kuratieren eine Tätigkeit ist, die mit künstlerischen Praktiken eng verbunden ist. Kuratieren basiert – nicht anders als die Kunst – auf Auswahlprinzipien, auf der Fähigkeit, Konstellationen zu bilden, auf der Kompetenz, Erfahrungsräume zu erschließen und Öffentlichkeiten herzustellen. Die jahrzehntelange, für alle Beteiligten durchaus produktive Konkurrenz der Künstler:innen und Kurator:innen um die Vorherrschaft im Ausstellungsraum lässt sich daher nicht mit dem simplen Argument aus der Welt schaffen, eine Kunstaussstellung falle nun einmal nicht in die selbe Kategorie wie ein Kunstwerk (Filipovic 2017: 7). Sowohl die künstlerische als auch die kuratorische Praxis beruft sich seit Marcel Duchamp auf eine „Autorschaft durch Auswahl“ (Manovich 2005: 10); hinzu kommt, dass sich immer mehr Künstler:innen und Kurator:innen von der Fixierung auf das Subjekt zu lösen suchen, indem sie ihre Tätigkeit in multiple Autorschaften überführen. Künstler:innen, die als Kurator:innen tätig sind, sei es, indem sie adäquate Ausstellungsformate für Museumssammlungen, für eigene Projekte oder für die Praxis anderer Künstler:innen entwickeln oder kollaborativ vorgehen, stellen konventionelle Vorstellungen von Autorschaft, Werk und Produktivität in Frage. Sie scheren aus dem arbeitsteiligen Produktionsprozess aus, der sich im 20. Jahrhundert in der Kunst etabliert hat: Statt in ihren Ateliers transportable, flexibel einsetzbare Werke herzustellen, die von Kurator:innen in Ausstellungsräumen beliebig eingepasst und komponiert, ja manipuliert werden können (Buren 1971/1995: 156/157), dehnen sie ihren Verantwortungsbe- reich auf die narrative Einbindung, die Präsentationstechniken, die Rezeptionslenkung und die Vermittlungsinstanzen aus und gewinnen somit Kontrolle über die Verbreitung und Wahrnehmungsparameter künstlerischer Produktionen (Green 2018).

Angesichts der Themen, die derzeit in der zeitgenössischen Kunst verhandelt werden (Identitätspolitik, Postkolonialismus, Stadtplanung, Förderung von Beteiligungskulturen) stellt sich die Frage, ob die Fixierung auf die historisch festgelegten Rollen von Künstler:innen – im Sinne der Produktion von Kunstwerken – und Kurator:innen – im Sinne des Zeigens von Kunstwerken – Bestand haben wird. Es scheint vielmehr wahrscheinlich, dass sich diese Arbeitsbereiche künftig noch stärker einander annähern. Wo Künstler:innen und Kurator:innen sich als Aktivist:innen verstehen (vgl. Kap. 10.6), die für globale ordnungspolitische Ziele (Stärkung des Völkerrechts, Presse- und Meinungsfreiheit, Unterstützung von Transformations- und Demokratieprozessen, Einsatz für nachhaltiges, ressourcenschonendes Wirtschaften, Krisenprävention und Mediation) eintreten und gemeinsam öffentliche Plattformen bespielen, erweist sich die historische Unterscheidung zwischen Künstler:innen und Kurator:innen als obsolet (Reilly 2018).

4. Kuratieren als Wertschöpfungsfaktor

Kuratieren macht nicht nur künstlerische Positionen sichtbar und stößt Debatten über Ästhetik und Ethik an. Das Kuratieren im Feld der Kunst mobilisiert auch symbolische und materielle Tauschbeziehungen. Das Volumen des globalen Kunstmarkts, der wegen seiner Intransparenz und mancher dubioser Geschäftsgebaren immer wieder in der Kritik steht, wurde 2019 auf 64,1 Milliarden US-Dollar geschätzt (Mania 2020). Aus dem Spannungsverhältnis, das zwischen der Übernahme geltender Marktprinzipien und der „distanzstiftenden Fiktion bzw. Illusion“ herrscht, der Ausstellungsraum sei ein Reflexionsraum „anderer“ als rein wirtschaftlicher Werte, um die Übermacht dieser Werte perspektivieren und relativieren zu können“ (Buchmann/Graw 2019: 41), bezieht das Kuratieren seine diskursive Relevanz.

4.1 Künstler:innenkarrieren kuratieren

Seit dem 18. Jahrhundert bemisst sich der Rang von Künstler:innen an ihren Ausstellungsbeteiligungen und -erfolgen. So war die jährliche Teilnahme am Salon für Künstler:innen bereits im 18. und 19. Jahrhundert mit einem enormen Produktions- und Leistungsdruck verbunden, denn nur Salonbilder ließen sich gut verkaufen. Kunstsammler:innen wurden von der Kunstkritik dazu angeleitet, Salonerfolge mit Bildqualität gleichzusetzen. Entsprechend verkaufsfördernd wirkte sich die Salonteilnahme aus. Solange die Zettel „a=admit“ (angenommen), „m=médaille“ (ausgezeichnet) und „r=refusé“ (abgelehnt) noch lose befestigt waren, wussten sich Künstler:innen zu helfen, indem sie diese Markierungen austauschten, bevor ein Werk den Besitzer wechselte. Um solche Tricks zu verhindern, griffen die Jurys bald zu Stempeln, die das Urteil rückseitig auf den Rahmen fixierte. Da half dann nur noch die Ent- und Umrahmung.

Doch selbst dort, wo es sich – anders als im Salon – nicht um reine Verkaufsausstellungen handelt, schlägt sich die Beteiligung an international viel beachteten Ausstellungen, die Verbindung zu renommierten Kunstinstitutionen und die Anerkennung durch namhafte Kurator:innen bis heute auf die Wertschätzung von Künstler:innen sowie von Kunstwerken nieder. Kurator:innen legitimieren das Tun von Künstler:innen qua ihrer Autorität, indem sie Künstler:innen durch Ausstellungen oder begriffliche Einordnungen „zum intellektuellen Kräftefeld in Beziehung zu anderen Künstlern und deren Werke“ (Bourdieu 2011: 41) setzen. Anders gesagt: Jede Teilnahme an einer Biennale oder an einer ambitionierten Ausstellung vermehrt nicht nur das kulturelle Kapital der Künstler:innen, sondern wirkt sich auch auf den Marktwert ihrer Produktionen aus. Kurator:innen sollten sich also darüber im Klaren sein, dass sie Teil eines Wertschöpfungsprozesses sind, der auf der Bildung temporärer Koalitionen basiert. Wer am Ende von solchen Koalitionen

profitiert – die Künstler:innen, die Kurator:innen oder im Idealfall beide Seiten gleichermaßen – ist oftmals nicht vorhersehbar. Um Missstimmungen und Streitigkeiten zu vermeiden, sollten sich alle an einem kuratorischen Prozess Beteiligten darüber verständigen, ob das, was in gemeinsamer Anstrengung entsteht, anschließend nach Möglichkeit in den Besitz von Museen oder Sammlungen übergehen soll oder, verstanden als das Ergebnis immaterieller Arbeit, vor allem dazu dient, weitere Koalitionen und Kommunikationsprozesse anzustoßen.

4.2 Kuratieren als Instrument regionaler Wirtschaftsförderung

Großausstellungen sind für Kurator:innen mit immensen intellektuellen, kommunikativen und organisatorischen Herausforderungen verbunden. Hinzu kommt, dass Geldgeber:innen oftmals eine Refinanzierung ihrer Ausgaben erwarten, mithin fest mit Eintrittsgeldern, aber auch mit zusätzlichen Einnahmen, etwa aus Gewerbesteuern, rechnen. Denn das Kunstpublikum ist relativ wohlhabend und konsumfreudig; es reist viel und gern, übernachtet am Ausstellungsort, sucht Restaurants auf und kleidet sich – wie bereits im Kontext der Pariser Salons beschrieben – für den Anlass des Ausstellungsbesuchs neu ein (Kepler 2001; Heinrichs 2006; Frey 2019). Kurator:innen sind dann in einer Art von Bringschuld: Die während des Kuratierens entstandenen Ausgaben müssen sich amortisieren.

Ob Großausstellungen das Potenzial haben, nicht nur das Image einer Stadt, sondern auch deren Kassenlage aufzubessern, wurde mehrfach am Beispiel der documenta untersucht (Rattemeyer 1984; Hellstern 1993; Daskalakis 2011). So konnte nachgewiesen werden, dass die documenta, die seit 1955 alle vier bis fünf Jahre stattfindet, einen immensen Anteil an der Wiederbelebung Kassels als Wirtschaftsstandort hatte. Kassel, das in der Nachkriegszeit durch seine Zonenrandlage der historischen Handelswege beraubt war, erwarb sich dank der ambitionierten Konzepte der documenta-Kurator:innen den Ruf, Ausrichter der weltweit wichtigsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst zu sein. Der Kunstwissenschaftler Harald Kimpel stellte unter der Überschrift „Die Avantgarde lässt Kassels Kassen klingeln“ fest, dass es parallel dazu dauerhaft eine „documenta-induzierte Umsatzsteigerung in zahlreichen Branchen des tertiären Sektors“ (Kimpel 1997: 115) gab und gibt. Im Vorfeld und während der Laufzeit der documenta sprudeln Steuereinnahmen, sind Hotels ausgelastet, kann die örtliche Gastronomie Umsatzsteigerungen verbuchen. Die Einnahmen des Einzelhandels im Innenstadtbereich tragen zur Zeit einer documenta, wie es der Ausstellungsmacher Manfred Schneckenburger, Leiter der documenta 6 und 8, formulierte, „zur wundersamen zyklischen Speisung der Gewerbesteuertöpfe“ (Kimpel 1997: 118) bei.

Die Stadt ist stolz auf den werbewirksamen Imagegewinn durch die ‚Marke‘ documenta. Eine 2017 von der documenta und Museum Fridericianum GmbH in Auftrag gegebene Evaluation, die von der Universität Kassel durchgeführt wurde, kam zu dem Schluss, die documenta sei „Treiber für Stadt und Land als attraktive Destination“ (Hellstern/Ozga 2017: 5). Einer konservativen Hochrechnung der sogenannten Ausgabenimpulse der Übernachtungs- und Tagesgäste zufolge seien in diesem Sektor in den Sommermonaten des Jahres 2017 etwa 123 Millionen Euro mehr als im Jahr zuvor ausgegeben worden. Insgesamt seien 2017 an den beiden Ausstellungsorten Athen und Kassel 1.230.500 documenta-Besucher:innen gezählt worden.

Von Kurator:innen, die derartige Großausstellungen zu verantworten haben, wird erwartet, dass sie nicht nur exzellente kuratorische Konzepte vorlegen und Entdeckungen präsentieren, sondern auch gewinnorientierte Marketingstrategien zu beherzigen wissen.

4.3 Kuratieren im Galerieraum

Auch Galerist:innen kuratieren. Avantgardistische Konzepte zur Präsentation von Kunst fanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar vor allem in Galerien und Kunsthandlungen statt. Galerist:innen stellten Räume bereit und sorgten für die Finanzierung, ein neugieriges Publikum und skandalträchtige Kommentierungen in Zeitschriften und Zeitungen. In ästhetischen Fragen ließen sie den Künstler:innen zumeist freie Hand. So beklebte die Künstler:innengruppe „Der Blaue Reiter“ 1911 die Wände der Münchner Galerie Thannhauser mit blauschwarzen Papierbahnen, damit ihre Gemälde und Hinterglasmalereien vor dunklem Hintergrund ihre magische Leuchtkraft entfalten konnten (Hoberg/Friedel 1999; Ackermann 2003). Und die „Letzte futuristische Ausstellung 0,10“ der Suprematisten, die im Winter 1915/16 – finanziert durch Iwan Puni und Xenia Boguslawskaja – in der Galerie von Nadeschda Dobytschina in Petrograd stattfand, versuchte nichts weniger als die Dynamik der Russischen Revolution für eine ästhetische Revolution zu nutzen (vgl. Drutt 2015). Malewitsch bezeichnete sein „Schwarzes Quadrat“ als die erste schwerelose Ikone seiner Zeit und platzierte das rahmenlose Gemälde in der oberen Ecke des von ihm bespielten Ausstellungsraums. Damit wählte er einen Platz, der in russischen Häusern traditionell Ikonen vorbehalten war. In München wie in Petrograd ging es den Galerist:innen also weniger um kommerzielle Interessen als vielmehr darum, der Avantgarde (vgl. Kap. 2.6) eine Bühne zu bieten und durch eine gesamträumliche Inszenierung im Galerieraum zur Wiederbelebung der magischen Wirkung von Kunst beitragen.

Richtungsweisend für die Inszenierung von Kunst war auch die „Erste Internationale Dada-Messe“, die 1920 in der Berliner Kunsthandlung Dr. Otto Burchard Einzug hielt. Es wurden Simultanbühnen installiert, auf denen sich Gemälde, Skulpturen, Assemblagen, Collagen und Schrifttafeln zu einer Gesamtinszenierung zusammenfügten. Verbindendes Element der 174 Werke von George Grosz, Otto Dix, John Heartfield, Hannah Höch, Raoul Hausmann und anderen war die beißende Kritik am politischen Führungsstil der Weimarer Republik und am deutschen Spießertum, das sich auf Kosten des Proletariats, der Kriegsversehrten und der Besitzlosen bereicherte. Der Galerieraum verwandelte sich in ein multisensuell erfahrbares ästhetisches und politisches Manifest, ja in einen Agitationsraum. Ausgetestet wurden auf diese Weise die Grenzen der gesetzlich verbürgten Freiheit der Kunst – und zwar in einem Galerieraum. Es kam zum Prozess, der für die Künstler:innen glimpflich ausging, weil ihnen der damalige Reichskunstwart Erwin Redslob und der Museumsdirektor Paul Schmidt zur Seite sprangen und bescheinigten, es habe sich um eine satirische Kunstaktion gehandelt (Adkins 1988: 167).

Galerist:innen gehörten auch zu den ersten, die Szenografen engagierten, um Ausstellungsräume einzurichten – und damit dem Arbeitsbereich heutiger Kurator:innen eine Facette hinzufügten. So erteilte Peggy Guggenheim dem Gestalter und Architekten Friedrich Kiesler, der 1937 ein Laboratory for Design Correlation gegründet hatte, den Auftrag, ihre New Yorker Galerie Art of this Century zur Eröffnung im Jahr 1942 mit visuellen und akustischen Effekten auszustatten. Kiesler konstruierte keine neutralen Container, sondern Räume, die der Ästhetik und Programmatik der präsentierten Werke korrespondierten. Die ausgestellten Künstler selbst waren in diese Prozesse allerdings nicht einbezogen.

Wer aus dem Fahrstuhl stieg, betrat zunächst die Abstract Gallery, dann durch einen labyrinthischen Gang die Surrealist Gallery, danach die Kinetic Gallery und anschließend die Daylight Gallery. Die abstrakte Kunst – darunter Gemälde von Wassily Kandinsky, Kurt Schwitters, Hans Arp, Amédée Ozenfant, Jean Hélion und Friedrich Vordemberge-Gildewart – war scheinbar frei schwebend in einem blau leuchtenden Raum platziert. Zur Fixierung entwarf Kiesler Hängekonstruktionen, die zwischen Boden und Decke eingespannt waren. Als Sockel für die Skulpturen von Alexander Calder, Antoine Pevsner und Raymond Duchamp-Villon griff Kiesler auf seine selbst entworfenen multifunktionalen Correalistischen Möbel zurück. In der Surrealist Gallery waren die Wände hingegen in einem warmen Braunton gehalten; der Boden bestand aus Holz und die Decke war schwarz gestrichen. Der biomorphe Innenraum, der die Besucher:innen zu umhüllen schien, wurde von Kritikern, die psychoanalytische Deutungsmodelle bemühten, als Mutterschoß bezeichnet. Mit Hilfe von Auslegerkonstruktionen rückte Kiesler die präsentierten

Gemälde von der konkaven Wand weg und näher an die Betrachter:innen heran (Davidson/Rylands 2004).

Die Kinetic Gallery, ein kleiner Durchgangsraum, lud die Galeriebesucher:innen dazu ein, durch Gucklöcher, hinter Vorhänge und in Tunnel hineinzuschauen – und sich dadurch ihres voyeuristischen Verhaltens bewusst zu werden. Kiesler bediente sich eines vielfältigen Spektrums von Betrachtungsvorrichtungen, Fischaugen, Spiegelkonstruktionen und Teleskopen, um das Zusammenspiel von Auge und Mechanik zur Schau zu stellen. Am Ausgang der Kinetic Gallery ließ er hinter einer Glasscheibe einen Paternoster installieren, der in vertikaler Richtung Gemälde von Paul Klee, kadriert wie auf einem Filmstreifen, transportierte. Auf Knopfdruck konnte ein Bild in Stillstand versetzt werden. Kiesler setzte mithin die Kunst für seine eigenen Wahrnehmungsstudien ein und reflektierte darüber hinaus die medientechnischen Voraussetzungen des Sehens. Er experimentierte mit wechselnden Lichteffekten, aktivierte die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen mit Hilfe von Intervall gesteuerten Spotlights und bediente sich akustischer Effekte. So erinnerten sich Besucher:innen daran, dass sie beim Betreten der Surrealist Gallery vom Geräusch eines anfahrenden Zuges begrüßt worden seien. Die Frage, welche Auswirkungen die „tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption“ (Benjamin 1980: 505) im 20. Jahrhundert auf die Rezeption bildender Kunst habe, wurde von Kiesler mit der Konzeption von multisensuell wirksamen Rauminstallationen im Galerieraum beantwortet.

Wie die enge Zusammenarbeit von Konrad Fischer mit Carl Andre („5 x 20 Altstadt Retangle“, 1967), von Heiner Friedrich mit Walter de Maria („Earth Room“, 1968), von René Block mit Joseph Beuys („I like America and America likes me“, 1977), von Barbara Wien mit Tomas Schmit zeigt, nehmen Galerist:innen erheblichen Einfluss auf künstlerische Konzepte, Raumgestaltungen und editorische Praktiken in der zeitgenössischen Kunst. Zudem realisieren sie Ausstellungen und Kunstprojekte mit Hilfe von Szenograf:innen, Grafiker:innen und Fotograf:innen, die Ausstellungsansichten archivierbar machen, verwandeln also den Tätigkeitsbereich von Kurator:innen in einen arbeitsteiligen Prozess, an dem eine Vielzahl von Spezialist:innen mitwirkt. Nicht zuletzt pflegen sie Kontakte zu Kurator:innen, die Künstler:innenkarrieren fördern (vgl. Kap. 4.1), und unterstützen diese, etwa durch die Vermittlung von Leihgaben oder die Übernahme von Transportkosten.

4.4 Der Ausstellungswert

Der Wert, der im Feld der Kunst zirkuliert und die Praxis des Kuratorischen am stärksten prägt, ist der Ausstellungswert. Ohne den Ausstellungswert gäbe es keine Kunstausstellungen. Der Begriff Ausstellung, der sich im Deutschen erstmals im 18. Jahrhundert nachweisen lässt (Adelung 1774: Sp. 588), leitet sich vom lateinischen *exponere* ab und bezeichnet das Resultat des Aus- und Aufstellens von Dingen. Ausgestellt werden Kunst- und Kulturgegenstände, aber auch Waren. Das Ausstellen ist eine spezifisch europäische, „nach außen gerichtete Tätigkeit“ (te Heesen 2012: 22), die auf ein Publikum abzielt. Sowohl Warenausstellungen, die sich im 19. Jahrhundert zu Leistungsschauen im internationalen Wirtschaftswettbewerb entwickelten, als auch Kunstausstellungen sind „im Verständnis der Zeit dem Fortschrittsgedanken verpflichtet“ (te Heesen 2012: 23), d.h. mit ihnen wird ein Evolutionsmodell etabliert, wobei die eigene Gegenwart stets den Gipfel der Entwicklung darstellt. Und noch etwas haben Waren- und Kunstausstellungen gemeinsam: Sie leben von ihrer Kurzlebigkeit und ihrem Ereignischarakter, der sie für eine Resonanz in medialen Räumen – seien es Zeitschriften, Magazine, Rundfunk- und Fernsehbeiträge, Blogs und Online-Dienste – prädestiniert.

Das Zurschaustellen von Kunst wie von Gebrauchsgegenständen weckt, wie Alfons Paquet, einer der ersten Theoretiker des Mediums Ausstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts schrieb, gleichermaßen „die Lust am Sehen, am Wählen, am Überredetwerden“ (Piecha 2016: 35). Paquet prägte den Begriff „Schauwert“, den er vom Gebrauchswert abgrenzte. Wie sehr das Publikum vom Schauwert fasziniert war, bemerkte Paquet angesichts von Schaufenstern, Warenhäusern und Gewerbe- und Industrieausstellungen. Was Paquet als „Schauwert“ bezeichnete, nannte Walter Benjamin 1935 „Ausstellungswert“. Den Marx'schen Gegensatz von Gebrauchswert und Tauschwert übertrug Benjamin (Benjamin 1980) auf den Kontext der Kunst: Er stellte den Ausstellungswert dem Kultwert gegenüber. Vieles von dem, was heute in Museen ausgestellt wird, ist im Dienste eines Kults entstanden; es wurde berührt und gefeiert, in Rituale eingebunden und durch Gesänge beschworen. In Kirchen, Klöstern, an Andachtsorten entfaltete es einst seine magische Wirkung im Verborgenen. Mit der Herauslösung aus ihren historischen Kontexten und der Zurschaustellung in Museen – einem Prozess, der mit der Aufklärung, der Französischen Revolution und der Entsakralisierung einherging – wurden aus magischen Objekten Kunstwerke, die nicht nur aufgrund ihrer Herstellungsweise und ihres Materialwerts hoch geschätzt werden. Sie sind so kostbar, dass sie nicht mehr berührt, sondern nur noch angeschaut werden dürfen, obwohl das, was sie so wertvoll macht und Begehren weckt, unsichtbar ist: ihr historischer Wert, ihre Seltenheit, vor allem aber die Prominenz ihres Schöpfers.

Kunst gehört in Europa und in Nordamerika seit dem 18. Jahrhundert weder der Sphäre des Gebrauchs noch allein der des Tauscherts an. Es ist ihr Ausstellungswert, der sie so wertvoll macht.

„In den Marxschen Gegensatz zwischen Gebrauchswert und Tauschwert schiebt sich der Ausstellungswert als ein dritter Begriff, der sich nicht auf die ersten zwei reduzieren läßt. Er ist kein Gebrauchswert, weil das, was ausgestellt ist, als solches der Sphäre des Gebrauchs entzogen ist; er ist kein Tauschwert, weil er in keiner Weise eine Arbeitskraft mißt“ (Agamben 2005: 88/89).

Ein Reiz des Kuratierens liegt darin, bei der Konzeption und Realisierung eines Ausstellungsprojekts „die Dimension des Besitzes auszuschalten“ (Szeemann 2004: 25) und etwas allein aufgrund seines Ausstellungswerts zeigen zu können. Kuratieren setzt somit implizit voraus, dass eine Gesellschaft den Zeigegestus und den Ausstellungswert einer Kunst, die weder einen Gebrauchs- noch einen Kultwert hat und auch nicht allein aufgrund ihres Tauscherts präsentiert wird, zu schätzen weiß. Wo dies nicht der Fall ist, sind Missverständnisse programmiert. Hinzu kommt, dass der Ausstellungswert traditionell vor allem den Sehsinn der Rezipient:innen anspricht (vgl. Kap. 8.4).

„Was aber ausgestellt ist, lässt sich so, wie es ist, anschauen: in seinem nackten So-Sein. Das Exponat stellt sich den Blicken der Anderen. Das Ausstellen ist ein Gewaltakt, der eine Sache aussetzt – der Anschauung, den Erwägungen, dem unangemessenen Sinnen-spiel. Was ausgestellt wird, steht entblößt da. Daher rührt auch die Verwandtschaft des Ausstellens zu der kriminellen Handlung des Aussetzens (von Kindern, Kranken, Alten), das im Römischen Recht als ‚expositio‘ verhandelt wurde. [...] Die exponierten Dinge entfalten ihre Macht dadurch, dass sie vor aller Augen stehen und doch dem Gebrauch entzogen sind. Ihr Potential kann nicht getauscht, wohl aber investiert werden [...]“ (Schwarte 2017: 109-111).

Kurz gesagt: Was die künstlerische und die kuratorische Praxis für viele Intellektuelle so attraktiv macht, ist das aus dem Ausstellungswert resultierende Versprechen, dass der Ausstellungsraum „die Möglichkeit eines Standpunktes abseits der [...] ökonomischen Realität“ (Buchmann/Graw 2019: 41) aufzeigen kann. Das Machtverhältnis zwischen dem Sehen und dem Gesehenwerden zu durchkreuzen, ohne den Ausstellungswert über Bord zu werfen, gehört daher zu den derzeit relevanten Aufgabenfeldern des Kuratorischen.

5. Ausstellungsräume

Wie die Räume aussehen, in denen sich die Kunst entfaltet, hängt weder allein von den individuellen Vorlieben einzelner Kurator:innen ab, noch sind Ausstellungsräume zwangsläufig das Resultat künstlerischer Praktiken. Raumdispositionen, Präsentationsmodi, Blickführungen und Publikumsadressierungen in Ausstellungsräumen sind vielmehr symptomatisch für eine jeweils zeitspezifische Gemengelage aus kulturpolitischen Diskursen, erzieherischem Impetus, bürgerlichem Selbstverständnis, ökonomischen Interessen, Konsumptionsgewohnheiten, technologischen Voraussetzungen und wissenschaftlichen Referenzerzählungen, die allesamt im Kontext der Kunst öffentlich verhandelt werden.

5.1 Orte der Rückschau

Die Idee, Räume zu entwerfen, die allein dem Zweck des Kunstgenusses dienen sollen, kam Ende des 18. Jahrhunderts auf, als – wie an dem fiktiven „Dresdener Galeriegespräch“ zwischen August Wilhelm und Caroline Schlegel aus dem Jahr 1799 erkennbar ist (Schlegel 1799/1996) – der Betrachtung von Kunstwerken vor dem Horizont der Emanzipationsbewegungen im Zuge der Französischen Revolution eine gesellschaftliche Relevanz zugesprochen wurde. Zuvor hatte sich der Wert der Kunstwerke nicht zuletzt von der Bedeutung des Ortes abgeleitet, an dem sie präsentiert wurden. So verdankte der Pariser Salon einen Großteil seiner Faszination der Tatsache, dass das Publikum während der Kunstaussstellung Zutritt zum Stadtschloss des Königs erhielt. Entsprechend wertgeschätzt wurde die Rahmung der Kunst durch die traditionsreiche Ausstattung. Es gab keinerlei Notwendigkeit, für die künstlerische Produktion der Gegenwart einen spezifischen Ausstellungsraum einzurichten. Die damals zeitgenössische Kunst hatte sich vielmehr in das repräsentative Ambiente einzufügen. Daran änderte sich auch nichts, als der Salon während der Renovierung des Louvre verschiedene Provisorien bezog. Die Weltausstellung hingegen, die 1855 in Paris stattfand, hatte Signalcharakter. Während sich Industrieprodukte, Maschinen und Luxusgüter, ja auch die Fotografie im imposanten Palais de l'Industrie unter einem tonnenförmigen Eisen-Glas-Dach im Glanz des technischen Fortschritts sonnen durften, zog die Kunst in ein eigens für sie errichtetes historistisches Palais des Beaux-Arts ein und hielt Rückschau. 29 Nationen nahmen teil; es dominierte die Kunst aus Frankreich (Trapp 1965: 300).

Der retrospektive Charakter dieser Ausstellung, ja der Stolz auf die Kunstentwicklung seit der Französischen Revolution lässt sich daran ablesen, dass im Salon von 1855 keineswegs nur zeitgenössische Werke, sondern auch Gemälde und Skulpturen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgestellt wurden (Zimmermann 2002: 148). Das Paradigma

der Stunde lautete ‚Geschichte‘; Narrativ und Präsentationsform der Ausstellung orientierten sich folgerichtig an einer kunstgeschichtlich ‚korrekten‘ Hängung, wie sie sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts in Museen etabliert hatte. Kronzeuge einer solchen chronologischen und nach ‚Schulen‘ organisierten Hängung war Georg Friedrich Wilhelm Hegel, der die Inszenierung im Belvedere in Wien für vorbildlich hielt. „Er betrachtete sie nicht mehr als geschichtsphilosophische Metapher, sondern als reale Einrichtung [...]“ (Swoboda 2013: 12/13). Oberlichtsäle mit dicht gehängten Gemälden auf mit roten bzw. grünen Textilien bespannten Wänden, wie sie im Louvre in Paris, in der National Gallery in London und im Belvedere in Wien eingesetzt wurden, um Wertigkeit zu signalisieren, verliehen den Ausstellungsräumen des Pariser Salon 1855 einen musealen Charakter. Sichtbar wurde ein Grundkonflikt: die industrielle Güterproduktion im Palais de l’Industrie versprach eine glorreiche Zukunft durch technische Innovationen; die musealisierte Kunst im Palais des Beaux-Arts hingegen zeugte vom Versuch einer Glorifizierung der Vergangenheit – und damit letztlich von einem Stillstand in den Künsten.

In den folgenden Jahrzehnten nahmen Museen in Europa im Namen der Aufklärung und der Bildung (Jooss 2008: 194) die Aufgabe wahr, in ihren Schauräumen in einer Art von enzyklopädischer Retrospektive der Kunstproduktion begreiflich zu machen, wie Nationen am Universalen partizipierten, an dem „was für alle Menschen, oder mindestens für alle zivilisierten Menschen gilt“, und zugleich wurde ihnen abverlangt, „das Nationale als das Außergewöhnliche der Nation“ (Pomian 1992: 25) vor Augen zu stellen. Gemäß einer Logik, die aus dem kolonialen Dispositiv der Subordination nicht-europäischer Kulturen resultierte, wurden ausschließlich Sammlungsgegenstände unter der Bezeichnung ‚Kunst‘ ausgestellt, die von sogenannten ‚zivilisierten‘ Menschen geschaffen worden waren. Entsprechend waren die Sammlungen organisiert: ‚Meisterwerke‘ wurden gemäß einer Bedeutungshierarchie in den Schauräumen präsentiert; Sammlungsbestände, die mit der damaligen Geschichtsauffassung nicht zu vereinbaren waren, wurden in die Depots verbannt (vgl. Griesser-Stermscheg 2013).

5.2 Atmosphärenräume

Nationalgalerien – nun nicht mehr von Künstlern, sondern von Kunsthistorikern geleitet – sammelten und zeigten Kunst unter patriotischen Gesichtspunkten. Vorrangiges Ziel der Museen war es, Besucher:innen an Systematiken und Klassifikationen nach Schulen und Gattungen heranzuführen und kunstgeschichtliches sowie nationalstaatliches Wissen zu popularisieren. Wilhelm von Bode, Direktor der Skulpturen- und der Gemäldegalerie in Berlin, brach mit diesen Konventionen (Gaehdgens 1992). Bode war davon überzeugt, dass

„die Krise des Museums im Wesentlichen in der inadäquaten Ausstellungspraxis seiner Vorgänger begründet sei. Ihm erschienen die traditionellen Kunstmuseen wie lieblos gefüllte Magazine mit endlosen Wiederholungen bestimmter ausstellungstechnischer Schemata, wie etwa der Aufstellung kleiner Skulpturen auf langen Regalreihen oder der Überfüllung der Gemäldesäle durch eine wandfüllende Hängung, bei der sich die Bilderrahmen gegenseitig berührten“ (Joachimides 1995: 145).

Mit der Einrichtung eines Neubaus, des damaligen Kaiser-Friedrich- und heutigen Bode-Museums, erhielt Bode 1904 die Gelegenheit, stattdessen kulturhistorische Zusammenhänge herzustellen, Atmosphären zu erzeugen und den ästhetischen Genuss in den Mittelpunkt zu stellen. Im Rückgriff auf *period rooms*, auch Epochenräume oder Stilräume genannt, wie sie bereits von historischen Museen und Kunstgewerbemuseen komponiert worden waren (Curran 2016; Söll 2019), passte Bode das Museumssetting den Interieurs zeitgenössischer Berliner Kunstsammler an (Klonk 2009: 55-58) und simulierte so einen privaten Charakter der Kunstbetrachtung. Wenige Jahre später knüpften Wilhelm von Bode's ehemaligen Assistenten Hugo von Tschudi und Ludwig Justi an Bodes Reformprojekt an, fokussierten sich jedoch darauf, Interieurs für die Kunst der Moderne zu schaffen. Sie vermieden eine Clusterung der Werke und installierten Gemälde als Entitäten, meist auf Unterkante gehängt, in einer Reihe an den Wänden.

5.3 Weiße Wände versus farbige Wände

Den Einfluss wahrnehmungsphysiologischer Forschung auf die Malerei des Impressionismus und Pointilismus reflektierend, begannen sich Museumsdirektoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu fragen, welche Wirkung farbige Wände auf die Sinnesempfindungen der Ausstellungsbesucher:innen ausübten. Dieses neue wahrnehmungstheoretische Paradigma wurde in Deutschland auch im Kontext sozialer Fragen diskutiert. Mussten sich die Museen damit abfinden, dass lediglich eine kennerschaftliche Elite über die notwendigen kunst- und naturwissenschaftlichen Vorkenntnisse, die ästhetische Sensibilität und Bewusstheit verfügte, die als Voraussetzung galten, um die Malerei des Impressionismus bzw. des Pointillismus wertzuschätzen? Auf welche Weise konnte die breite Masse dazu angeleitet werden, sich das notwendige Wissen, das ästhetische Empfinden und die Kompetenz, Zeichen zu deuten, anzueignen? War nicht gerade Farbe besonders gut dazu geeignet, Standes- bzw. Klassenunterschiede zu eliminieren, weil sie – unabhängig vom Bildungshorizont der Museumsbesucher:innen – den Sehsinn aktivierte und Emotionen weckte? So präferierten jene, die eine Ausweitung des Besucher:innenkreises in Museen anstrebten, farbige Ausstellungswände, weil sie sich davon erhofften, dem Publikum den Zugang zur Kunst zu erleichtern. Diese Methode wandten Reformer wie Konrad von Lange (Stuttgarter Staatsgalerie), Alfred Lichtwark und Gustav Pauli (Hamburger

Kunsthalle), Ernst Gosebruch (Folkwang Museum Essen) sowie Ludwig Justi (Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main/Nationalgalerie Berlin), aber auch die Künstlergruppe Blauer Reiter in der Galerie Thannhauser an. Die Gruppe der eher elitären Kontrahenten (vgl. Klonk 2009: 78/79), darunter der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, der Kritiker Karl Scheffler und der Museumsdirektor Hugo von Tschudi, der sich von 1896 bis 1909 als Direktor der Nationalgalerie in Berlin und anschließend als Direktor der Staatlichen Museen in München für die Kunst des Impressionismus engagierte, bevorzugte hingegen neutrale Ausstellungsräume mit weißen oder beigefarbenen Wänden. Der Künstler Friedrich Ahlers-Hestermann bezeichnete Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in den 1920er Jahren wortwörtlich als „Stätten des Kampfes“ (Ahlers-Hestermann 1921: 20). Ein Künstler, der an einer Ausstellung teilnehmen wolle, müsse sich einer Programmatik unterordnen, ja denke schon „beim Schaffen an die Gemeinschaft, in die er sich einfügen, an den Hintergrund, auf dem er gut wirken“ wolle (Ahlers-Hestermann 1921: 21).

In der Zeit der Weimarer Republik, als Volksbildung gemäß Artikel 148 der Weimarer Verfassung zur zentralen gesellschaftlichen Aufgabe wurde, stellte sich die Frage nach der Gestaltung von Ausstellungsräumen dringlicher denn je. Im Berliner Kronprinzenpalais, das nach Abdankung des Kaisers im Jahr 1918 seine angestammte Funktion verloren hatte, konnte Ludwig Justi einen neuen Museumstypus installieren: eine „Galerie der Lebenden“. Bis diese Abteilung 1926 dauerhaft der Nationalgalerie zugeordnet wurde, verdankte die „Galerie der Lebenden“ ihre Existenz der Möglichkeit einer temporären Zwischennutzung des Kronprinzenpalais. „Lange Jahre mußte Justi deshalb mit einem Provisorium umgehen, einem Bau, der zum Wohnen und Repräsentieren geplant worden war und den er nicht verändern durfte“ (Scholl 1995: 211). Justi focht erbitterte Kämpfe mit der Bauverwaltung der preußischen Museen aus, bis ihm zugebilligt wurde, Kachelöfen, Lüster und Seidentapeten entfernen zu lassen. Kaum waren die Insignien der Monarchie und ihrer Repräsentationsmacht verschwunden, hielt, als Zeichen von Volksnähe, ein schlichter Einrichtungsstil Einzug. Gestrichene Holzböden und Papiertapeten zeugten von Zurückhaltung und Genügsamkeit.

Auch wenn eben jene weiß gestrichenen Räume in Justis „Museum für Gegenwart“ (Winkler 2002), die Max Beckmann und Lyonel Feiniger gewidmet waren, zum Modell für das – anfangs ebenfalls provisorisch eingerichtete – Museum of Modern Art wurden, das Alfred H. Barr 1929 in New York gründete, und somit dem archetypischen White Cube zu seinem weltweiten Siegeszug verhalf (O’Doherty 1999), bevorzugte Ludwig Justi, wie die meisten seiner Kollegen in der Zeit der Weimarer Republik, farbige Wände, die mit den darauf platzierten Gemälden harmonierten. Farbige Wände werden bis heute eingesetzt,

um atmosphärische Wirkungen zu erzeugen und Harmonien oder dynamische Spannungen zwischen dem umgebenden Raum und den ausgestellten Werken zu intensivieren, so etwa im Lenbachhaus München (Ackermann 2003). Das Sprengel Museum Hannover hat 2012 eine Studie in Auftrag gegeben, um auf einer Datenbasis die unterschiedliche Reaktion der Ausstellungsbesucher:innen auf weiße oder farbige Wände erkunden zu können. Weiße Wände, so ein Ergebnis, schüchterten Besucher:innen oftmals ein, zu Werken auf grünen Wänden hätten viele Rezipient:innen einen leichteren Zugang finden können (Stock 2012).

5.4 Orte der aktiven Teilhabe

Der Programmatik farbiger Raumfolgen fühlte sich auch Alexander Dorner verpflichtet, der seit 1919 am Provinzialmuseum Hannover tätig war. Im Jahr 1924 notierte Alexander Dorner:

„Ein Kunstmuseum ist in erster Linie ein Erziehungsinstitut der großen Masse des Publikums [...] als Erziehungsinstitut aber muß das Museum unter allen Umständen aus seiner passiven Funktion heraustreten“ (Krempel 2015: 123).

Folgerichtig begann Dorner, nachdem er 1925 zum Leiter der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums Hannover ernannt worden war, damit, ein neues Präsentationskonzept zu entwickeln. 1927 war es dann so weit: Eröffnet wurde ein Museum, das seine Leihgaben chronologisch geordnet in farbigen Atmosphärenräumen vorführte (Katenhusen 2002: 4). Die multisensuell erfahrbare Sammlungspräsentation entsprach exakt Dorners Sicht auf die Kunst bzw. Kunstgeschichte. Sie wandte sich an ein Publikum, das über Farbharmonien, Atmosphären, Saaltexte und Vorträge an die Kunst herangeführt werden wollte. Zu diesem Zweck plante Dorner sogar, Audioführungen per Kopfhörer anzubieten, was sich jedoch technisch noch nicht umsetzen ließ (Katenhusen 2002: 4).

Doch damit nicht genug. Dorner kooperierte auch mit Architekten, Künstlern und Gestaltern seiner Zeit. Nachdem Dorner im Juni 1926 El Lissitzkys „Raum für konstruktive Kunst“ in Dresden gesehen hatte, wandte er sich an den glühenden Verfechter der Idee des „Neuen sowjetischen Menschen“ mit der Bitte, der Gemäldegalerie in Hannover ein zeitgenössisches Element hinzuzufügen. Am Ende ihres Rundgangs durch die Gemäldegalerie sollten die Besucher:innen im Raum 45, nachdem sie die Vergangenheit durchschritten hatten, ihrer eigenen Gegenwart begegnen. So erhielt El Lissitzky die Gelegenheit, in Hannover einen seiner sogenannten Demonstrationsräume einzurichten, der hier als das „Kabinett der Abstrakten“ bezeichnet wurde. Die Museumsbesucher:innen

wurden von Dörner keineswegs nur als Empfänger:innen tradierter (kunst)geschichtlicher Narrative adressiert, sondern als Mitakteur:innen, ja als Kompliz:innen der progressiven Künstler:innen und Kurator:innen der ‚Neuen Zeit‘ angesprochen, die sich im Ausstellungsraum produktiv betätigen konnten. El Lissitzky erfand zu diesem Zweck ein variables Ausstellungssystem, indem er die Wände mit schwarz-weißen Lamellen aus Inrosta-Stahl verkleiden und schwarze Kassetten montieren ließ.

„Vor den Kassetten laufen auf Schienen schwarze Tafeln, ursprünglich als gelochte Eisenjalousien geplant, jetzt aber geschlossene Masken, die jeweils eines der übereinander angeordneten Bilder vollständig verdecken. Der Betrachter ist aufgefordert, diese Tafeln zu verschieben. Er darf und soll Bilder verdecken und freilegen, darf sich selbst ‚ein Bild machen‘ von dem, was sich seinem Auge darbietet“ (Nobis 1991: 78/79).

Durch die Zusammenarbeit eines Architekten, der die Funktion der Kunst nach der Russischen Revolution neu zu definieren suchte, und eines Museumsdirektors, der das Museum in der Weimarer Republik in ein Erziehungsinstitut der breiten Masse verwandeln wollte, entstand in Hannover mit dem „Kabinett der Abstrakten“ ein international viel beachteter Ausstellungsraum, der das Museum als Mausoleum und als Simulation der Interieurs wohlhabender Privatsammler negierte und dem Publikum aktive Teilhabe abverlangte. Im Demonstrationsraum wurde die in der Sammlung des Museums befindliche Kunst der Moderne, begleitet von Plakaten, Zeitschriften, Broschüren sowie Architektur- und Modelfotografien, als dynamischer Bestandteil eines allumfassenden modernen Lebens – und damit der eigenen Gegenwart – inszeniert. Die von El Lissitzky eingesetzten Lenkungsmechanismen sollten dazu beitragen, Unterschiede der Ausstellungsbesucher:innen im Hinblick auf deren soziale und nationale Herkunft, auf deren Bildungshorizont und Kaufkraft zu nivellieren. Nicht der Bildungshorizont war hier entscheidend für den Zugang zur Kunst, sondern die Bereitschaft, die Kunst auf den eigenen Körper zu beziehen und selbst Hand anzulegen. Der „Raum der Abstrakten“ appellierte an die Kunstrezipient:innen, Kunstwerke im Raum immer wieder neu zu verorten und zueinander in Beziehung zu setzen und selbst – physisch, psychisch und intellektuell – Position zu beziehen, ja ‚kuratorisch‘ tätig zu werden.

Das „Kabinett der Abstrakten“ ist daher bis heute Vorbild für partizipative Ausstellungskonzepte und für interaktive Displays, die Museums- bzw. Ausstellungsbesucher:innen als emanzipierte Bürger:innen adressieren (vgl. Kap. 1; Kap. 8.7) und zur Teilnahme zu bewegen suchen (Celant 1976; Bishop 2006).

5.5 Musterräume zur Schulung des Geschmacks

Auch das Museum of Modern Art in New York, das während der Weltwirtschaftskrise – auf den Tag genau eine Woche nach dem Börsencrash vom Black Thursday – am 29. Oktober 1929 – gegründet wurde, verfolgte einen erzieherischen Auftrag. Dieser richtete sich allerdings vor allem an zahlungskräftige Konsument:innen (Klonk 2009: 135-171). Wie es in der Gründungsurkunde hieß, bestand die vorrangige Aufgabe des MoMA darin, das Studium der modernen Künste sowie deren Anwendung auf das Fabrikwesen und das praktische Leben zu fördern und zu entwickeln.

„Die Motivation des ersten Direktors, Alfred H. Barr, sich den industriell gefertigten Massenartikeln des täglichen Gebrauchs zuzuwenden, unterschied sich zunächst nicht grundlegend von jener, die zur Gründung der Kunstgewerbemuseen in Europa des 19. Jahrhunderts geführt hatte: Um neue Absatzmärkte erschließen zu können, bemühte man sich auch in den Vereinigten Staaten darum, gegen die ‚klägliche Mittelmäßigkeit‘ der heimischen Produkte zu Felde zu ziehen. Der modernen Kunst kam in diesem Zusammenhang die Aufgabe zu, Gestalter wie Anwender für ein ästhetisches Formgefühl zu sensibilisieren, das von nun an alle Bereiche des Lebens, die Typografie, die Kleidung, die Möbel, die Küchenutensilien, das Essgeschirr und die Architektur durchdringen sollte“ (Tietenberg: 2008: 102).

Architektur und Präsentationsformen orientierten sich an der Ästhetik von Warenhäusern und Hotellobbies; Kooperationen mit Modezeitschriften wie Vogue und Harper's Bazaar platzierten moderne Kunst gezielt im Kontext des Lifestyles.

Dorothy Miller wurde 1934 zu Barrs Assistentin und später zur ersten Frau, die als Kuratorin am MoMA arbeitete. Sie übernahm die bis dahin in Europa üblichen Präsentationsformen, setzte aber erstmals Absperrgitter und Abstandhalter ein, da die Ausstellungen mit Leihgaben von Privatsammler:innen bestückt waren. Insofern signalisierte der Zeigegehalt, dass der Ausstellungswert der Kunst zugunsten ihres ökonomischen Tauschwerts relativiert worden war. Mit dem Neubau, den das MoMA 1939 an der 53rd Street in Midtown Manhattan bezog, wurde nicht nur ein Abstandhalter im Ausstellungsraum, sondern auch eine soziale Schranke sichtbar: Diejenigen, die für ästhetisches Formgefühl sensibilisiert werden sollten, kamen in den Schauräumen des Hauses zusammen. Die *taste-maker*, die MoMA-Members, die sich um Abby Aldrich Rockefeller und John Hay Whitney scharten, erhielten hingegen für ihren Mitgliedsbeitrag exklusiv Zugang zu den eleganten Penthouse-Clubräumen, deren Dachterrasse einen grandiosen Blick über Manhattan bot. Das Museum wurde so zum Inbegriff sozialer Distinktion.

Unter der Leitung von René d'Harnoncourt, der 1943 zum Direktor des MoMA ernannt wurde, intensivierte sich die didaktische Ausrichtung des Hauses. Ausstellungen waren von nun an nur noch in einer vorgeschriebenen Laufrichtung zu besuchen und die Kataloge wurden in einer leicht verständlichen Sprache verfasst. Emigranten wie László Moholy-Nagy und Herbert Bayer setzten die typografischen Signalsysteme, die sie am Bauhaus erprobt hatten, zur Besucher:innenlenkung ein, wobei an die Stelle des emanzipatorischen Konzepts der Betrachterbeteiligung der Weimarer Republik, das Barr zunächst imitiert hatte, nun ein entmündigendes Element der Massenlenkung trat. Die aus Europa übernommenen Präsentationsprinzipien und die auf ‚Meisterwerke‘ und Schulen ausgerichteten Narrative des MoMA standardisierten den Blick auf ‚die Moderne‘. Damit war der weitere Weg vorgezeichnet: Das MoMA wurde mehr und mehr zu einer profitorientierten Fabrik der Wissensproduktion und -distribution (Klonk 2009: 151), die weniger durch kuratorische Experimente als vielmehr durch Meistererzählungen und Merchandisingkonzepte von sich reden machte.

5.6 Fabriken profitorientierter Wissensproduktion

Für den globalen Museumsboom, der um 2000 seinen Anfang nahm, sind europäische Bildungsideale und Modelle zur Herausbildung eines bürgerlichen Selbstverständnisses kaum noch relevante Faktoren. Weltweit durchgesetzt hat sich das nordamerikanische Geschäftsmodell: große Museen werden als Fabriken profitorientierter Wissensproduktion und -distribution betrieben. Prototypisch ist die Tate Modern in London, die 2000 in einem stillgelegten Kraftwerk Einzug hielt und von der Metaphorik ihrer Architektur her die Relevanz einer neuen Form der Wertschöpfung vor Augen führt: Wo einst die industrielle Produktion beheimatet war, zieht nun die kulturelle Produktion ein und entfaltet ihre Energien. Der Adressat:innenkreis der Museen dieser Größenordnung besteht überwiegend aus Tourist:innen. Aus zeitökonomischen Gründen werden daher Schnelldurchgänge durch die Museen angeboten. Die räumlichen Dispositionen sind damit festgelegt: Im Idealfall sind die ‚Meisterwerke‘ von einer breiten Straße in der Mitte des Gebäudes aus bequem zu erreichen.

„Die Guggenheim-Museen stellen die Quintessenz des globalisierten Museums dar, das nicht ein Behälter von statischen Sammlungen, sondern ein aktives Vehikel der Expansion ist. Ausgehend von New York [...] unterhält die Solomon R. Guggenheim Foundation ein Netz von Museen in Venedig und Bilbao, zwischenzeitlich in Berlin, SoHo (Manhattan) und Las Vegas, zeitweise geplant auch in Salzburg, Guadalajara, Helsinki, Rio de Janeiro, Abu Dhabi und Vilnius“ (Ursprung 2019: 59).

In den letzten Jahren haben europäische und nordamerikanische Museen zahlreiche Dependancen in Mittel- und Südamerika, im pazifischen Raum und in den Golfstaaten gegründet, die zumeist, das Franchising-System aufgreifend, von *global players* co-finanziert werden, die in diesen Regionen kommerzielle Interessen verfolgen. Ausgestellt werden Teile der Museumssammlungen, mithin vor allem nordamerikanische und europäische Kunst. Diese Vorgehensweise ist vielfach als neokolonialistische Praxis kritisiert worden: Anknüpfend an die wirkmächtige eurozentrische Konfiguration der Moderne werde durch derartige Ausgründungen der europäische Kunstbegriff universalisiert; die ungenständliche Sprache der europäischen Moderne werde auf eine anthropologisch begründete Ästhetik zurückgeführt, von der behauptet werde, eine solche Kunst sei überall auf der Welt gleichermaßen erwünscht und verständlich (Leeb 2013).

Der Trend zur globalen Vereinheitlichung großer Museen zeigt sich nicht nur hinsichtlich ihrer Sammlungs- und Präsentationspraktiken, sondern auch ihrer Nutzungskonzepte. Zwar machen die neuen Museen durch spektakuläre fotogene *Signature Architecture* von sich reden, im Inneren jedoch folgen sie allesamt dem gleichen Schema. So überboten sich Stararchitekten wie Frank O. Gehry, Norman Foster, Tadao Ando, Zaha Hadid, Herzog & de Meuron und Jean Nouvel seit der Jahrtausendwende

„mit zum Teil aufsehenerregenden und kühnen Entwürfen, die bei aller Unterschiedlichkeit jedoch zweierlei deutlich erkennen lassen: Zum einen nimmt der Anteil der Flächen, die expositorisch und inszenatorisch genutzt werden, gegenüber den Depots ständig zu, zum anderen haben sich die auf den Besuch als Event bezogenen Funktionsräume vergrößert: Foyers, Restaurants, Läden und Verkehrsflächen, wo die Besucher in Zirkulation gesetzt werden“ (Korff 2007: XIII).

Der Raum für kuratorische Experimente ist in solchen Museen aufgrund der Notwendigkeit, Besucher:innenzahlen zu generieren, zumeist eingeschränkt und verlagert sich daher, wie es die Tate London mit ihren Tate Papers vorbildlich umgesetzt hat, ins World Wide Web, wo Archivierungsverfahren, wissenschaftliche Forschung zu künstlerischen Praktiken, Konferenzen zur Geschichte der Kunstaussstellung und Essays über kritisches Kuratieren sich gegenseitig beflügeln.

5.7 White Cube

Um ihrer Haltung Gehör zu verschaffen, ein künstlerisches Programm bekannt zu machen, berufliche Interessen gemeinsam kulturpolitisch durchsetzen zu können oder im Verbund Ausstellungen zu stemmen, haben sich Künstler:innen seit dem 19. Jahrhundert häufig zu Künstler:innengruppen oder Künstlervereinigungen zusammengeschlossen.

Dazu zählten, um nur einige zu nennen, der Deutsche Künstlerbund, die Münchner, die Berliner und die Darmstädter Secession, der Düsseldorfer Malkasten, der Künstlerbund Dresden, der Werkbund, De Stijl in Leiden, De Ploeg in Groningen, die Société des Vingt und die Libre Esthétique in Brüssel, Manés in Prag, Sztuka in Krakau, die Society of Independent Artists und die Société Anonyme in New York, die Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti und die Associazione Artistica Internazionale in Rom, Karo-Bube und Eselsschwanz in Moskau und die Gesellschaft zur Förderung der Kunst in Bulgarien. Der Einfluss solcher Künstlervereinigungen und Netzwerke auf Ausstellungsformate und Präsentationskonzepte und ihre Rückwirkung auf kuratorische Praktiken ist nicht zu unterschätzen.

So war es der Wiener Secession, die sich 1897 von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wien abgespalten hatte, mit finanzieller Unterstützung von Karl Wittgenstein – einem auf gesellschaftliche Anerkennung hoffenden Industriellen, Börsenspekulanten und Bankier, der vor allem als ungeliebter Vater des Philosophen Ludwig Wittgenstein in Erinnerung geblieben ist – gelungen, an prominenter Stelle ein eigenes Ausstellungshaus errichten zu lassen und zu betreiben. Den Bauauftrag erhielt Joseph Maria Olbrich, der auf der Darmstädter Mathildenhöhe bereits ein Ausstellungsgebäude realisiert hatte. Nichts weniger als eine Tempelanlage für die Kunst des Jugendstils und der Reformbewegung sollte entstehen. Der Eingangsbereich war der ‚geistigen Reinigung‘ vorbehalten; und eine Krone aus Lorbeerblättern – ein Blattwerk aus vergoldeter Bronze – bekrönte den weißen Kubus. Die Inszenierungen der Wiener Secession, darunter die 1902 eingerichtete Beethoven-Ausstellung,

„tendierten mit der Einheit von Kunstwerken und Ausstellung zu einer Art Gesamtkunstwerk, wenn man dies so nennen will, oder besser zu einer Gesamtgestaltung. Sie zielte letztlich auf die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben in den Innenräumen der Reichen und Mächtigen“ (Bätschmann 1997: 161).

Die „Heiligkeit des Raumes“ (O’Doherty 1996: 9) wird in der Wiener Secession durch die Schlichtheit der weißen Wände – wenn auch noch mit Dekorationselementen versehen – zelebriert, weshalb die Wiener Secession stets als Ursprungsort des *White Cube* im Sinne eines idealen Orts für die Kunst der Moderne interpretiert worden ist.

Gustav Klimt, schillerndes Mitglied der Wiener Secession, aber blieb es vorbehalten, den *White Cube* international bekannt zu machen. Im Jahr 1910, als die Futuristen zur Eröffnung der Kunstbiennale in Venedig vom Campanile am Markusplatz provokatorische Flugblätter abwarfen, auf denen sie dazu aufforderten, die anachronistischen Gondeln zu

verbrennen und anstelle von Kirchen Fabriken zu errichten, brach im Saal Nr. 10 des Palazzo dell'Esposizione tatsächlich ein neues Zeitalter an (Fleck 2009: 67). Der Saal, in dem Gustav Klimt 22 Gemälde, gerahmt mit einfachen Holzleisten, präsentierte, war blendend weiß, sah man einmal von den vertikalen floralen Wandmusterungen ab, die mittig gehängte Hauptwerke betonten. Weißer Stoff, der an der Glasdecke befestigt war, filterte das einfallende Tageslicht. Der perfekte White Cube, der aus einer Zusammenarbeit mit den Wiener Werkstätten hervorgegangen war, erhielt durch die Platzierung von sechs Korbesseln aus der Prag-Rudniker-Produktion, die von Hans Vollmer entworfen worden waren, den Charakter eines Salons in einer großbürgerlichen Villa oder einer Lobby in einem Geschäftshaus.

Der White Cube, der „die Kunst von allem abschirmt, was ihrer Selbstbestimmung hinderlich sein könnte“ (O'Doherty 1996: 9) bekannte sich, geprägt von der Ästhetik eines feierlich eingerichteten Empfangsraums, in seinen Anfängen noch dazu, eine „Vorhölle zwischen Atelier und Wohnzimmer“ (O'Doherty 1996: 84) zu sein. Als Instanz zur Sakralisierung moderner Kunst setzte er sich im Galerienkontext erst im Laufe der 1950er Jahre durch. So lud Yves Klein anlässlich seiner Ausstellung „Le Vide“ in der Pariser Galerie Iris Clert 1958 dazu ein, in einem weiß gestrichenen, leeren Galerieraum malerische Sensibilität zu erspüren, sich von kosmischen Energien umströmen zu lassen und sich der Wahrnehmung des Immateriellen zu öffnen (Restany 1991). Mit konzeptuellen Bezügen auf Äthertheorien (Kümmel-Schnur/Schröter 2008) glorifizierte Klein die Selbstbezüglichkeit des White Cube mitsamt einer darin befindlichen Glasvitrine, die nichts ausstellte als sich selbst, ihre eigene Transparenz und Leere.

In den 1960er und 1970er Jahren wurde der Künstler und Kritiker Brian O'Doherty im Kontext der phänomenologisch orientierten Experimente der New Yorker Minimal Art auf die Relevanz einer ‚Rahmung‘ der Kunst durch den scheinbar neutralen White Cube aufmerksam und widmete den ideologischen Vorzeichen dieses Archetyps eines Galerieraums eine Essayfolge, die zur Grundlage der institutionskritischen Kunst werden sollte. Die Offenlegung seiner Funktionsweise änderte indes nichts daran, dass der Ehrfurcht einflößende White Cube in den folgenden Jahrzehnten für Galerien, insbesondere in New York und London, überlebenswichtig wurde. Ob Leo Castelli, Mary Boone oder Pat Hearn, sie alle trugen mit ihren makellosen weißen Galerieräumen zum SoHo-Effekt bei (Kostelanetz 2003), bis sie ihre Lofts in den 1990er Jahren gegen ehemalige Garagen in der Nähe der New Yorker 22rd Street austauschten und so, gemeinsam mit Matthew Marks, durch monumentale und nicht weniger strahlend weiße Räume, die den Hauch von

Exklusivität und Erhabenheit im Übermaß ausstrahlten, den Chelsea-Look prägten (Anastas 2001).

Wie stark die Wahrnehmung der Kunst von der Ästhetik des White Cube abhängen kann, stellte der damals 23 Jahre alte Damien Hirst mit der Ausstellung „Freeze“ unter Beweis, die im Juli 1988 in den Londoner Docklands stattfand (Blanché 2012: 58 ff). Gemeinsam mit Mitstudierenden des Goldsmith College nutzte er mehrere Monate lang ein leerstehendes Verwaltungsgebäude zu Ausstellungszwecken, weil die dortigen hohen Decken, der Betonboden und die weißen Wände denen der einflussreichen Londoner Galerie von Charles Saatchi zum Verwechseln ähnlich sahen. Der professionell bespielte White Cube zeigte Wirkung; es kamen, obwohl es sich um eine Ausstellung von Studierenden handelte, eben jene Besucher:innen, die üblicherweise in der Saatchi Gallery zu Gast waren:

„Damien Hirst gibt an, dass einige Schlüsselfiguren des englischen Kunstbetriebs zu Besuch gekommen seien, etwa Nicholas Serota, der Direktor der Tate Britain, oder Norman Rosenthal, der Ausstellungssekretär der Royal Academy of Arts in London. Auch von Charles Saatchi heißt es, dass er die Ausstellung besucht habe“ (Voss 2015: 100).

Die Legitimationsstrategie der Absolvent:innen des Goldsmith College, die später unter dem Label der Young British Artists firmieren sollten, ging auf: Der kuratorische Kunstgriff, mit der Metaphorik des White Cube zu spielen, hatte dazu beigetragen, dass aus Kunststudierenden anerkannte Künstler:innen geworden waren. Sie gerierten sich als junge risikobereite Unternehmer:innen, die wussten, wie ein professioneller Ausstellungsraum auszusehen hatte und dass dieser nicht unerheblich dazu beiträgt, sich in London als ‚Marke‘ zu behaupten. Von so viel Geschäftssinn beeindruckt nahm der Werbefachmann Charles Saatchi viele der an der Ausstellung „Freeze“ beteiligten Künstler:innen unter Vertrag, und Damien Hirst wurde zu einem „der erfolgreichsten Shootingstars“ des Kunstbetriebs zu Beginn des 21. Jahrhunderts (Neustadt 2011: 11).

Dem stillen und scheinbar neutralen White Cube, in dem selbst die von Auktionshäusern wie an Börsen hoch gehandelte Blue Chip-Kunst wie die von Damien Hirst abgeschirmt vor störenden Einflüssen wahrzunehmen ist und Rezipient:innen sich auf ihre Selbstwahrnehmung konzentrieren können, ziehen Galerist:innen mittlerweile imposante historische Räume mit Patina vor, die sich nicht nur für die Präsentation von Kunst, sondern auch als Tanztempel eignen. Exemplarisch wäre hier die König Galerie in Berlin-Kreuzberg zu nennen. Seitdem Johann König die ehemalige S. Agnes Kirche gepachtet hat, „pilgern seine Follower wie Gläubige“ (Plag 2018) in seine Galerie. Im dem

brutalistischen Kirchenbau aus Sichtbeton, gebaut Mitte der 1960er Jahre nach Entwürfen von Werner Düttmann, finden nicht nur Kunstaussstellungen, sondern auch Popkonzerte, Partys und Modenschauen statt. Die Sehnsucht der begüterten Mittelschicht Europas und Nordamerikas nach Kollektiverfahrungen, ja danach, in einen „sozialen Uterus“ (Claessens 1980: 50) einzutauchen, wächst. Entsprechend verändern sich auch die Rezeptionsbedingungen von Kunst – und damit die Handlungsräume und Kontexte des Kuratierens.

5.8 Black Box

Videokunst und Datenprojektionen haben in den 1990er Jahren in Museen, Kunsthallen, Kunstvereinen und Galerien Einzug gehalten. Mit den technischen Apparaturen wandelten sich auch die Präsentationsprinzipien: einer ganzen Wand oder einem ganzen Raum kommt nun die Funktion des Bildschirms, des Displays zu. An die Stelle des White Cubes rückt vielfach – zumindest temporär – die Black Box, die mit einem für das Publikum nicht sichtbaren Projektor ausgestattet ist und es den Ausstellungsbesucher:innen ermöglicht, sich in einem komplett verdunkelten Raum auf zumeist harten Bänken niederzulassen und laufende Lichtbilder an sich vorbeiziehen zu lassen. Die *Black Box*

„bezieht ihre Kraft aus der Wiederbelebung einer Reizästhetik, die tendenziell auf die Immersionseffekte des Spektakels zurückgreift und mit der theatralischen Verführungskraft des Unbekannten lockt, dessen Schwelle die Betrachter überschreiten können, ohne ihre physische Sicherheit beim Eintauchen in diese Illusionswelten zu gefährden“ (Frohne 2001: 53).

Die Gegenwartskunst in der Black Box suggeriert ihren Rezipient:innen, an einem imaginären Ort zu sein, verlangt ihnen eine selbstvergessene, weitgehend körperlose Rezeptionshaltung im Sitzen ab und präferiert eine die Wirkung steigernde Synästhesie aus optischen Reizen und Sound.

Die individuelle Rezeption von Kunst im White Cube, die Rezipient:innen dazu in die Lage versetzt, ihre Wahrnehmungsparameter in Bezug auf ihre eigene Körperlichkeit in einem selbstgewählten Modus und Tempo zu reflektieren, weicht somit dem sukzessiven Nachvollzug des in Bildprojektionen Zu-Sehen-Gegebenen. Die Videoprojektion in der *Black Box* macht Zuschauer:innen das bereits aus dem Kino bekannte Angebot, in einer traumähnlichen Situation in die Angst- und Begehrensstrukturen des eigenen Unbewussten einzutauchen. Damit steht die systematische Unterscheidung zwischen Kinosaal und Ausstellungsraum zur Disposition, die Walter Benjamin in den 1930er Jahren hellsichtig vorgenommen hatte (Benjamin 1980). Während der dunkle Kinosaal für Kollektiverfahrungen gemacht ist und sich somit für die Ästhetisierung des Politischen und den

Missbrauch durch faschistische Propaganda hervorragend eignete, galt der lichtdurchflutete Ausstellungsraum – obwohl auch er seine Nutzbarkeit als Propagandainstrument in den 1930er und 1940er Jahren unter Beweis gestellt hatte – lange Zeit als Garant für die Prinzipien der Aufklärung und die individuelle Rezeption.

„Von einem Raum ständiger Innovation im Verhältnis zum physikalischen und zum Software-Interface eines Kunstobjekts hat sich der Galerieraum in das verwandelt, was fast ein Jahrhundert lang sein ideologischer Feind war – ein Filmtheater, das durch die Strenge seines Interfaces charakterisiert ist“ (Manovich 2005: 129).

Während Künstler:innen wie Eija-Liisa Ahtila, James Coleman und Steve McQueen die Möglichkeiten der Black Box gezielt zur Betrachter:innenaffizierung nutzen, durchkreuzen Douglas Gordon, Stan Douglas und Hito Steyerl die Suggestivität cinematischer Räume. Anhänger:innen der *expanded cinema*-Bewegung (Youngblood 1970) wie Valie Export oder Sam Taylor-Wood unternehmen hingegen den Versuch, das Wahrnehmungsspektrum der Ausstellungsbesucher:innen durch Mehrfachprojektionen, interaktive Lichteffekte und performative Anteile zu erweitern.

Kurator:innen von Kunstaussstellungen haben stets mit dem Problem zu kämpfen, dass die Black Box nur bedingt mit dem Rezeptionsgewohnheiten von Ausstellungsbesucher:innen kompatibel ist. Entweder schränken festgelegte Einlasszeiten die Freiheit der Rezipient:innen ein, oder aber die Black Box wird während der Öffnungszeiten von Ausstellungen jederzeit zugänglich gemacht, was zur Folge hat, dass die Film- und Videoprojektionen häufig fragmentiert und ohne Bezug zu ihrer Dramaturgie wahrgenommen werden. Insbesondere bei Großausstellungen sprengt die Vielzahl und Gesamtdauer von Video- und Filmprojektionen die Aufnahmefähigkeit von Ausstellungsbesucher:innen oftmals bei weitem.

5.9 Installationen

Installative Praktiken sind seit den 1990er Jahren in der zeitgenössischen Kunst weit verbreitet. Ob Olafur Eliasson, Jason Rhoades, Georges Adéagbo, Pipilotti Rist oder Haegue Yang, sie alle entwerfen – in großer Vielfalt – Situationen, in denen Rezipient:innen sich nicht in physischer und psychischer Distanz vor Kunstwerken als ein Gegenüber positionieren können, sondern gesamträumlich in die Kunst eingebunden, multisensuell aktiviert und an die Wirkmacht des Imaginären herangeführt werden.

Erste Versuche, die Rezipient:innen nicht mit Einzelwerken zu konfrontieren, sondern in gesamträumliche Inszenierungen heterogenen Materials einzubinden, gehen auf die 1920er Jahre, etwa die „Erste Internationale Dada-Messe“ (vgl. Kap. 4.3), zurück. Perfiderweise griffen die Organisatoren der Hetzausstellung „Entartete Kunst“ (1937-1941) derartige Präsentationsprinzipien auf, um moderne Kunst „auf der Höhe ihrer Mittel und Probleme zu diskreditieren“ (Grasskamp 1989: 76). Kunst wurde neben Fotografien aus der Sammlung des Psychiaters Wilhelm Weygandt platziert und durch den intendierten Vergleich in rassenhygienische und eugenische Debatten eingespannt. Die Rauminstallation stand somit unter Verdacht, Propagandamittel zu sein.

In den 1950er und 1960er Jahre erlebten die ästhetischen, politischen und psychosozialen Implikationen der gesamträumlichen Inszenierungen von Kunst ihre Wiederkehr durch Environments. Auch für die Minimal Art und ihre phänomenologischen Experimente ist die Relation zwischen menschlichem Körper, skulpturaler Konstellation und ihrem gemeinsamen Ort konstitutiv. Künstler:innen aus dem Umfeld der Minimal Art nahmen und nehmen für sich in Anspruch, Erfahrungsräume herzustellen, die zur „Entfaltung subjektiver Kräfte in bezug auf einen ästhetischen Gegenstand“ (Rebentisch 2003: 71) geschaffen sind. Das Spektrum ästhetischer Erfahrung, das derartige Rauminstallationens provoziert, ist potenziell unerschöpflich; der Rezeptionsvorgang verweist Rezipient:innen auf ihre eigene Kontingenz. Aufgrund des Verzichts auf eine klare ästhetische Grenzziehung zwischen der Kunst und dem sie umgehenden Raum wurde die Minimal Art seitens der Kunstkritik bzw. Kunsttheorie mit dem *umbrella term* (Krauss 1977: 204) „Theatralität“ (Fried 1967/1995) belegt und kontrovers diskutiert. Inzwischen aber herrscht wohl dahingehend Konsens: „Installationen sind nicht nur Gegenstand der Betrachtung, in ihnen reflektiert sich zugleich die ästhetische Praxis der Betrachtung“ (Rebentisch 2003: 16). Gerade deshalb lässt sich das, was sie hervorbringen – ästhetische Erfahrung – nicht fotografisch ins Bild setzen, was ihre Reproduktion und mediale Repräsentation und damit auch ihre Historisierung erschwert.

Für heutige Installationskünstler:innen stellt der Künstler-Kurator (vgl. Kap. 3) Marcel Duchamp einen wichtigen Anknüpfungspunkt dar. Im Jahr 1938 betätigte sich Duchamp im Auftrag der Schriftsteller André Breton und Paul Eluard als Szenograf. Er richtete in der Pariser Galerie Wildenstein die Gruppenausstellung „Exposition internationale du Surréalisme“ so ein, dass die Kunstgalerie einem Wachsfigurenkabinett, genauer gesagt dem Pariser Musée Grévin ähnelte. Mit Hilfe von Straßenschildern und Schaufensterpuppen wurde im Gang der Galerie eine Straßenszene wie im Rotlichtviertel arrangiert. Im Salon dienten Drehtüren zur Befestigung von Gemälden und Grafiken, mit Stoffen und

Pflanzen drapierte Betten standen in den Raumecken und an der Decke hingen 1.200 Jutesäcke, die zuvor für den Transport von Kohlen verwendet worden waren. Obwohl nur mit Papier gefüllt, erweckten sie den Eindruck, sie seien zum Bersten voll und drohten, auf die Besucher:innen herabzustürzen, zumal ab und an Kohlenstaub herunterrieselte. Ein elektrischer Ofen glimmte, und Kaffeegeruch lag in der Luft. „Durch die komplexen Bezüge sollten die realen Räume in imaginäre transformiert werden und der Besucher damit in seine – von den Surrealisten gestalteten – Bereiche des Unbewußten geführt werden“ (Görgen 2008: 76).

Duchamps Synthese aus Hochkunst, Elementen der Unterhaltungskultur, theatralen Effekten, performativen Handlungen – den Besucher:innen wurden am Eingang Taschenlampen in die Hand gedrückt, damit sie im Halbdunklen Bilder ausleuchten konnten – und Anleihen aus dem Kontext der Warenpräsentation – Rekurse auf Modepuppen, die im Pavillon de l'Élegance auf der Pariser Weltausstellung von 1937 Furore gemacht hatten – transformierte den Galerieraum in einen Schwellenraum, in dem sich die Besucher:innen nicht nur der Kunst, sondern auch ihrem Begehren und ihren Ängsten stellen konnten.

Bis heute greift die installative Kunst auf Strategien von Avantgarde-Künstler:innen aus den 1920er, den 1930er sowie aus den 1950er und 1960er Jahren zurück. Indem sie auf die Atmosphäre und die Wahrnehmungsbedingungen der Rezipient:innen Einfluss nimmt, leistet sie Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff. Zudem ist sie intermedial organisiert, überschreitet Gattungsgrenzen und legt es darauf an, Rezipient:innen physisch und psychisch zu involvieren. Ja, sie nötigt Ausstellungsbesucher:innen regelrecht dazu, im realräumlichen und metaphorischen Sinne – zumeist auch politisch – Stellung zu beziehen. Installative Kunst erschafft also per definitionem ihre Umgebungen selbst; dadurch entzieht sie Kurator:innen die Grundlage für eigene ästhetische Entscheidungen. Für prozessuales Kuratieren ist die Rauminstallation daher ein denkbar ungeeignetes Format. Die Rollen im Konkurrenzfeld Ausstellungsraum sind hier genau festgelegt: Kurator:innen agieren im Auftrag der Künstler:innen als Dienstleister:innen; der Beitrag der Kurator:innen beschränkt sich darauf, Künstler:innen auszuwählen, zur Teilnahme einzuladen und bei der Realisierung organisatorisch zu unterstützen.

Der russische Künstler Ilya Kabakov, der Rauminstallation in den verschiedensten Ausstellungszusammenhängen realisiert hat, brachte sein ambivalentes Verhältnis zur diktatorischen Rolle, die ein Installationskünstler für sich in Anspruch nimmt, mehrfach zum Ausdruck. Kabakov, der sich für den Russischen Konstruktivismus und dessen

politische Verstrickungen in die politischen Apparate der Sowjetunion interessiert, spricht drastisch von der „totalen Installation“. Wie in totalitären politischen Systemen gäbe es in einer Rauminstallation keine legitime Position eines Außerhalb. Eine Installation sei ein vom Künstler „vollständig bearbeiteter Raum“ (Kabakov 1995: 27), der diejenigen, die ihn betreten, gänzlich umgreift und einfasst. Sie könne aber auch ein aufklärerisches Potenzial haben, sofern sie den Besucher:innen ihre eigene Determiniertheit offenbare.

Rauminstallationen sind heute zumeist mit immensen logistischen Herausforderungen verbunden und extrem kostspielig. Sie werden minutiös geplant, vorbereitet und durchkalkuliert. So lassen etwa Elmgreen & Dragsetts simulierte Interieurs und Olafur Eliassons gigantische Licht-, Spiegel- und Wasserinstallationen wenig Raum für Improvisationen. Die Aufgabe der an solchen Projekten beteiligten Kurator:innen besteht vor allem darin, Entwürfe und Modelle getreu den Vorgaben der Künstler:innen detailgenau umzusetzen und dabei den Finanzplan nicht aus den Augen zu verlieren. Die oftmals spartanischen ortsspezifischen Interventionen institutionskritischer Künstler:innen der 1960er Jahre sind in den letzten Jahren opulenten Rauminstallationen gewichen, die Inszenierungstechniken weniger kritisch reflektieren als vielmehr professionell anwenden, um bei Betrachter:innen Emotionen zu wecken oder immersive Effekte zu erzielen. Der theatrale Inszenierungscharakter der Rauminstallationen wird oftmals eingesetzt, um vorhersehbare, von Künstler:innen intendierte klaustrophobische Situationen herzustellen und Rezipient:innen mit ihren unbeherrschbaren Ängsten, ihren nächtlichen Alpträumen und ihrem sexuellen Begehren zu konfrontieren (Richter 2014). Angesichts der Konkurrenzsituation von Künstler:innen und Kurator:innen im Ausstellungsraum (vgl. Kap. 3.4) lässt sich die installative Kunst durchaus als wirksame Strategie künstlerischer Selbstermächtigung im Sinne einer Rückeroberung alleiniger ästhetischer Kompetenz seitens der Künstler:innen interpretieren.

5.10 Öffentliche Räume/Public Art

In den 1960er und 1970er Jahren weiteten Künstler aus dem Umfeld der Minimal Art und der Conceptual Art wie Walter de Maria, Robert Smithson, Donald Judd, Michael Heizer, Richard Serra, Gordon Mata-Clark und James Turrell ihren Anspruch, Erfahrungsräume hervorzubringen, auf Bereiche jenseits der etablierten Institutionen der Kunst aus. Weitab von den Zentren der Kunstproduktion und -distribution schufen sie mit finanzieller Unterstützung von Stiftungen optimale Wahrnehmungsbedingungen für ihre ortsspezifische Kunst oder Earth Art, sei es in ehemaligen Militärbauten wie in Marfa/Texas (Judd Foundation), auf unbesiedelten Hochebenen in New Mexico („Lightning Field“), in der Wüste von Nevada („City“) oder in den Vulkanfeldern von Arizona („Roden Crater“).

Damit streiften sie die traditionelle Rolle der Ausstellungskünstler:innen (vgl. Kap. 2.5) ab, die lediglich ein objekthaftes Werk zur Verfügung stellen und die Ausformulierung eines Gesamtkonzepts und die Platzierung der Werke den Kurator:innen überlassen, und übernahmen Verantwortung für den kompletten Entstehungsprozess der Kunst, von den Entwürfen über die Suche nach geeigneten Orten, die Entscheidung über angemessene Finanzierungsformen bis zur Etablierung einer auf langfristige Wirksamkeit angelegten Betreuung. Im Idealfall handelt es sich um eine gelungene Selbstinstitutionalisierung.

Der Anteil von Kurator:innen an solchen Großprojekten im Außenraum, der im Auftrag von Künstler:innen und unterstützenden Institutionen und *crowdfunding* geleistet wird und die Lösung logistischer und verwaltungstechnischer Probleme, aber auch die Bewältigung eines immensen organisatorischen Aufwands umfassen kann, ist für die Öffentlichkeit nicht sichtbar und wird zugunsten der uneingeschränkten Autorschaft von Künstler:innen marginalisiert. Wie besonders bei Christos langjährig vorbereiteten Projekten deutlich wird, besteht ein kuratorisches Team, das Kunst im Außenraum umsetzt, aus Spezialist:innen mit sehr unterschiedlichen Kompetenzen. So sind, je nach Standort und Struktur der Projekte, Architekt:innen, Verkehrsplaner:innen, Ingenieur:innen, Statiker:innen, Übersetzer:innen, Fotograf:innen und Rechtsberater:innen unabdingbar. Ein weiterer Schwerpunkt kuratorischen Handelns liegt oftmals im Bereich der Kunstvermittlung, da sowohl in der Planungs- als auch während der Realisierungsphase davon auszugehen ist, dass Personengruppen tangiert oder involviert werden, die mit den Materialien, den Transformationsprozessen, den Begrifflichkeiten und den Habituskonzepten in der Kunst wenig vertraut sind.

Wie wichtig Kunstvermittlung gerade in diesem Bereich ist und welche Konflikte auftreten können, wenn Kunst ihre geschützten Räume in Museen und Ausstellungsinstitutionen verlässt, zeigte sich in Deutschland bereits zur Zeit der Weimarer Republik. Im Jahr 1927 hatte die Duisburger Stadtverwaltung den Beschluss gefasst, eine von der Gießerei Hermann Noack in Berlin-Friedenau gegossene Version der „Knienden“ (1911) von Wilhelm Lehmbruck, die für das Städtische Museum Duisburg in Auftrag gegeben worden war, in einer Gartenanlage aufzustellen. Die Bronze der „Knienden“ sollte die Bürger:innen der Stadt zwar daran erinnern, dass der weltweit anerkannte Bildhauer Wilhelm Lehmbruck ein gebürtiger Duisburger war, hatte aber darüber hinaus keine Symbol- oder Memorialfunktion, sollte also als autonomes Kunstwerk in die ungefilterte Öffentlichkeit der Stadt eintreten. Kaum wurde dieser Plan bekannt, brach ein Sturm der Entrüstung los (Schmidt 2009). Nicht nur in der örtlichen Presse, auch in überregionalen Zeitungen hieß es, der Bevölkerung werde eine Kunstrichtung aufgezwungen, die „das gesunde

Volksempfinden“ störe (Salzmann 1979). Die Diffamierungskampagne, die von rechtsnationalen Kräften betrieben wurde, „entfaltete bereits das Repertoire von Attacken und Argumenten, derer sich zehn Jahre später die Nationalsozialisten bedienen konnten“ (Grasskamp 1989: 100). Der nationalliberale Oberbürgermeister Karl Jarres aber beharrte auf demokratischen Prinzipien, die eben nicht auf bloßen Mehrheiten, sondern auf freien Wahlen, Autorisierungen und Stellvertreterprinzipien beruhen. Die Stadt Duisburg hielt unter Hinweis auf die Herrschaftsprinzipien in einer repräsentativen Demokratie an ihrem Beschluss fest und stellte die posthum gegossene Bronze-Version der „Knienden“ von Wilhelm Lehmbruck im Tonhallengarten nahe des 1924 neu eröffneten Kunstmuseums Duisburg auf. Angestachelt durch die wochenlange Polemik kippten fünf Männer, die sich zuvor gehörig Mut angetrunken hatten, die Plastik daraufhin in der Nacht vom 27. auf den 28. April 1927 vom Sockel. „So war die *Kniende* nicht nur die wohl erste autonome Außenskulptur auf deutschem Boden, sondern auch die erste, die auf deutschem Boden gestürzt und beschädigt worden ist“ (Grasskamp 1989: 100).

Vor diesem Hintergrund sind seit den 1960er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland intensive und bis in die Gegenwart andauernde Debatten um den Stellenwert und die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst im öffentlichen Raum geführt worden, wobei es – ob implizit oder explizit – stets um die Frage geht, wie weltoffen, tolerant und integrativ die bundesrepublikanische Gesellschaft ist. Es vergeht kaum ein Tag, an dem nicht in Zeitungen, Zeitschriften, Blogs und im Fernsehen um Kunst im öffentlichen Raum gestritten wird, sei es, weil das „Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen“, das Michael Elmgreen und Ingar Dragset 2008 in Berlin realisiert haben, beschmiert oder beschädigt wurde, sei es, weil Olu Oguibes anlässlich der documenta 14 errichtetes „Fremdlinge und Flüchtlinge Monument“ (2017) in Gestalt eines Obeliskens in Unkenntnis seiner ikonografischen und ikonologischen Bezüge vom Kasseler AfD-Stadtverordneten Thomas Materner als Phallussymbol und plumpes Machwerk verunglimpft und schließlich auf Beschluss der Stadtverordnetenversammlung vom Königsplatz entfernt und auf die Treppenstraße transloziert wurde.

Festzustellen ist, dass Kunst im öffentlichen Raum oftmals eine Ventilfunktion zukommt. Gewinnt ein Großteil der Bevölkerung den Eindruck, auf die Gestaltung städtischer und ländlicher Räume kaum Einfluss nehmen zu können, so entlädt sich der Unmut darüber, wenn demokratisch gewählte und damit legitimierte Volksvertreter:innen – zu meist nach Beratung durch eine Fachjury – Kunst im Außenraum, Mahnmale oder Denkmäler in Auftrag geben. Kuratorische Projekte und künstlerische Aktivitäten im öffentlichen Raum unterbreiten mithin nicht nur einem breit gefächerten Publikum das Angebot,

ästhetische Erfahrungen zu machen. Sie haben auch die Funktion, Strukturen von Macht und Ohnmacht offen zu legen, konfligierende Interessen zur Sprache zu bringen und Personengruppen, die unterschiedliche Wertmaßstäbe, Bildungshorizonte und Lebenserfahrungen mitbringen, in die Lage zu versetzen, miteinander ins Gespräch zu kommen.

So war die Empörung, die George Riqueys Skulptur „Die drei rotierenden Quadrate“ (1973) bei der Münsteraner Bevölkerung hervorrief, Anlass für den damaligen Museumsdirektor Klaus Bußmann und den freien Kurator Kasper König, 1977 erstmals „Skulptur Projekte Münster“ in Angriff zu nehmen. Künstler:innen wurden eingeladen, vor Ort tätig zu werden. Seither werden Plätze und Flächen in und um Münster im Turnus von zehn Jahren zur Bühne für zeitgenössische Kunst. Die anfängliche Skepsis, ja Ablehnung vieler Bewohner:innen der Stadt ist inzwischen der Einsicht gewichen, dass die angereisten Künstler:innen Münster zu einem attraktiven, weltoffenen Ort machen, der von Kunsttourist:innen gern besucht wird. Mehr als 600.000 Besucher:innen zählten die Veranstalter im Jahr 2017, wovon nicht zuletzt Hotels, Gaststätten, Fahrradverleih und Geschäfte in der Innenstadt profitieren.

Die kluge kuratorische Entscheidung, den Kunstprojekten im Außenraum einen Ort der Dokumentation, Diskussion und Reflexion im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster an die Seite zu stellen, dürfte entscheidend zur wachsenden Akzeptanz von Gegenwartskunst und zur Versachlichung der Debatten beigetragen haben. Kunstprojekte im städtischen Raum mit Satelliten im genuinen Raum der Kunst, seien es Museen oder Kunstvereine, zu versehen, ist, so ein Ergebnis der „Skulptur Projekte Münster“, eine bildungspolitische Notwendigkeit.

Die Einsicht, dass der Kampf um widerstreitende Interessen und Einflussmöglichkeiten auf politische Prozesse und ästhetische Fragen, den Bürger:innen im Zusammenhang mit Debatten um Kunst im öffentlichen Raum zum Teil erbittert führen, in eben jenes Modell des agonalen Pluralismus münden könnte, das die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe als das Hauptziel demokratischen Handelns bezeichnet hat (Mouffe 2007), eröffnet Künstler:innen und Kurator:innen seit den 1990er Jahren die Möglichkeit, nicht nur moderierend für Kunstprojekte einzutreten, sondern soziales Handeln als solches zu untersuchen und Beteiligungsstrukturen zu stärken (Babias 1998). Für solche partizipatorischen Konzepte haben sich Bezeichnungen wie New Genre Public Art (Lacy 1995) und Culture in Action (Jacob/Brenson/Olson 1995) durchgesetzt. Exemplarisch sei hier das von Xavier Douroux initiierte Projekt „Blessey“ erwähnt, das – in Traditionsfortsetzung von Beteiligungsverfahren, die Jochen Gerz seit den 1970er Jahren im Kontext der Kunst im

öffentlichen Raum etabliert hat – die Bewohner:innen eines Dorfes im französischen Burgund dazu ermächtigte, ein verfallenes historisches Waschhaus in Eigeninitiative zu sanieren. Der von Douroux involvierte Künstler Rémy Zaugg, der in Blessey aufgewachsen ist, weigerte sich, stellvertretend für andere zu agieren oder einen Missstand zu übertünchen. Er schrieb den Bewohner:innen stattdessen einen empörten Brief, in dem er sie zum Handeln aufrief. Das wirkte. Um die eigene Rolle zu relativieren und die mündigen Bewohner:innen von Blessey nicht durch autoritäres Auftreten zu dominieren, vermied Xavier Douroux die Bezeichnung Kurator und trat, rekurrierend auf Überlegungen von Bruno Latour, als Mediator auf. Ähnliche Prozesse stieß die von François Hers begründete Künstler:innen- und Kurator:inneninitiative Neue Auftraggeber an, und zwar in Trébedan, wo Matali Crasset eine Schule in ein Kulturzentrum verwandelte, und in Lille, wo Erwin Wurm einen Pommes-Frites-Caravan aufstellte. Projekte wie diese tragen dazu bei, eine Kultur des respektvollen Streitens, eine rücksichtsvolle Begegnung mit Andersdenkenden zugleich symbolisch und real einzuüben. Einen großen Vorteil sieht der Philosoph Bruno Latour darin, dass solche Projekte nicht zum Erfolg verurteilt seien, denn sie nehmen in einer provisorischen und fragilen „Phantomöffentlichkeit“ ihren Anfang und werden nicht von gewählten Parlamenten, die sich für die Ausgaben öffentlicher Gelder rechtfertigen müssen, in Gang gesetzt (Latour 2005: 41).

5.11 Mediale und virtuelle Räume

Teil-Öffentlichkeiten werden selbstverständlich auch durch die Distribution von Editionen (z.B. Alighiero e Boetti „Ciel ad alta quota/museum in progress an bord, 1993“, Kurator: Hans Ulrich Obrist), durch Publikationspraktiken in Katalogen, Büchern oder Magazinen und durch Online-Auftritte hergestellt. Kurator:innen fungieren in diesen Fällen als Multiplikator:innen. Sie generieren, wie etwa Lucy R. Lippard, deren „Numbers Shows“ (1969-1974) (vgl. Kap. 7.2) von *card catalogues* begleitet wurden, Publikationsformate, die mit der Ästhetik und Thematik von künstlerischen Konzepten in Einklang stehen, oder entwickeln, wie Yilmaz Dziewior 2011 anlässlich einer Ausstellung von Joan Jonas im Kunsthaus Bregenz, gemeinsam mit Künstler:innen Werkmonographien, die wissenschaftliche Publikation und Künstler:innenbuch miteinander verbinden.

Produktion, Präsentation und Distribution von Internet Art oder Netzkunst liegen zu meist in der Hand der Künstler:innen selbst. Auch wenn Netzkünstler:innen inzwischen nicht mehr an die Utopie einer hierarchiefreien Kommunikation glauben, so nehmen die meisten doch noch immer für sich in Anspruch, Netzaktivist:innen und Teil einer Gegenöffentlichkeit zu sein. Durch das Anlegen multipler Identitäten entziehen sie sich gesellschaftlichen Festlegungen hinsichtlich Herkunft, Klassenzugehörigkeit und Geschlecht.

Sofern sie digitales Kuratieren nicht als Programmieren verstehen, treten Kurator:innen in diesem Bereich daher vor allem als Organisator:innen von Festivals und Diskussionsrunden, als Archivar:innen (<https://anthology.rhizome.org/>) oder als Verantwortliche für hybride Formen der Präsentation von Projekten im digitalen und im realen Ausstellungsraum auf. Die Möglichkeit der Selbstedition hat für Netzkünstler:innen eine relative Unabhängigkeit von tradierten Präsentations- und Distributionsformen der Kunst, etwa Redaktionen oder Galerien, zur Folge, was wiederum die Notwendigkeit des Kuratierens in diesem Bereich generell in Frage stellt.

Kurator:innen wie Joasia Krysa und Netzkünstler wie Hans Bernhard haben vorgeschlagen, das Kuratieren algorithmisch gesteuerten Künstlichen Intelligenzen zu überlassen. Sie argumentieren, dass die schiere Anzahl von global agierenden Künstler:innen das menschliche Auffassungsvermögen längst übersteige und gehen davon aus, dass Kurator:innen ohnehin nur auf der Basis einer Illusion von Übersicht oder von enzyklopädischem Wissen agierten. Sie übersehen dabei allerdings, dass Kuratieren sich nicht auf das Einsammeln von Daten beschränkt, sondern immer auch heißt, gezielt ästhetische, soziale und kommunikative Prozesse in Gang zu setzen, bildungspolitische Aufgaben nicht aus dem Blick zu verlieren und sich der Verbindung zum Kunstmarkt bewusst zu sein. All diese Aufgabenbereiche lassen sich nicht an „Ausstellungsautomaten“ delegieren, sondern werden von den Initiator:innen digitaler Projekte oder von Programmierer:innen übernommen, die dadurch wiederum in traditioneller Weise als Kurator:innen tätig sind und *digital citizens* adressieren. Zu fragen ist, wer sich an derartigen Projekten beteiligt, welche technischen Voraussetzungen dafür notwendig sind und ob sich Teilnehmer:innen dort zusammenfinden, um aufgrund ihrer Technikaffinität und -beherrschung Superioritätsansprüche anzumelden.

In der Phase des *physical distancing* während der Corona-Epidemie zeigte sich, dass kuratierte Internet-Projekte durchaus dazu in der Lage sind, ein „Wir-Gefühl“ zu erzeugen, und stark nachgefragt wurden. Die Online-Ausstellung „WE=LINK: Ten Easy Pieces“ etwa, die seit Ende März 2020 auf einer vom Chronus Art Center (CAC) Shanghai eingerichteten Website zugänglich ist, unterstreicht schon durch ihren Titel, dass sie über nationale Grenzen hinweg durch Verlinkungen eine *community* erzeugen und ein Gemeinschaftsgefühl aufleben lassen will. Zehn künstlerische Projekte wurden vom Kurator Zhang Ga ausgewählt bzw. in Auftrag gegeben und sind nun per Mausklick aktivierbar. In Analogie zu einer Wanderausstellung, die an verschiedenen Orten eingerichtet wird, sind auch an diesem Projekt namhafte Partnerinstitutionen wie das Rhizome of the New Museum in New York, das Art Center Nabi in Seoul und das MU Hybrid Art House in

Eindhoven beteiligt. Es ist also festzustellen, dass sich durch digitale Möglichkeiten zwar die technischen Voraussetzungen, die Zugänge und die Wahrnehmungsbedingungen der Rezipient:innen verändert haben, jedoch an den in der Kunst seit langem üblichen Auswahl- und Legitimierungsstrategien kaum etwas verändert hat. Das Renomé der Kurator:innen und der beteiligten Institutionen gilt auch im World Wide Web als Garant für künstlerische Qualität, ja für die Relevanz des gesamten Projekts.

Ein positives Beispiel für eine kuratorische Praxis, die sich ins Editorische ausdehnt und das Format des tradierten Kunstmagazins in den digitalen Raum hinein erweitert, ist die von Julia Grosse und Yvette Mutumba gegründete Online-Plattform Contemporary And (C&). Es erscheinen redaktionell bearbeitete Ausstellungsrezensionen und Interviews, freigeschaltet werden *links* zu digitalen Kunstproduktionen. Programmatisch wird zeitgenössische Kunst aus afrikanischer bzw. afro-diasporischer Perspektive betrachtet.

Der Einfluss der Digitalisierung auf kuratorische Praktiken ist aber nicht allein im digitalen Raum spürbar, sondern wirkt sich auch auf gebaute Architektur und Ausstellungsbedingungen im Realraum aus. So erscheinen die Leihgaben des Pariser Louvre in der 3.000 Quadratmeter großen Galerie du Temps des Louvre Lens (2012) wie „medialisierte Bilder ihrer selbst“ (van den Berg 2019: 236). In der strahlend weißen Halle, entworfen vom japanischen Architekturbüro SANAA, entfaltet sich ein Parcours, der ohne kunsthistorische Bezüge und regional- oder gattungsspezifische Ordnungen auskommt. Nach dem Motto „jeder Schritt ein Jahrhundert“ folgen die Besucher:innen einem Zeitstrahl von mehr als 5.000 Jahren. Die Arrangements simulieren die Logik einer Google-Bildersuche: Die Kunstwerke fügen sich, unabhängig von Entstehungszeit und -ort, aufgrund von thematischen oder formalen Analogien zu Konstellation zusammen. Die Inszenierungsform orientiert sich im wahrsten Sinne des Wortes an Displays. Auf weißen Sockeln inmitten des Raums platziert oder von schmalen weißen Stellwänden wie von *Screens* hinterfangen sind die Kunstwerke sämtlicher historischer Kontexte enthoben und werden „als Simultaneignis inszeniert“ (van den Berg 2019: 236). Lediglich die Rahmen der Gemälde zerstören die Illusion, es handle sich um Bildprojektionen.

Nicht nur dort, wo Ausstellungen die Oberflächenästhetik von Internet-Plattformen nachahmen (Stakemeier 2015), schlagen sich Dematerialisierungsprozesse des digitalen Zeitalters in kuratorischen Praktiken sowie in der Medialität des Ausstellens nieder. Nanne Buurman bezeichnet vielmehr die documenta 13 gerade deshalb als postdigitale Ausstellung, weil diese mit „ihrer programmatischen Rückkehr zu Natur, Materialität, Taktilität und Sinnlichkeit sowie ihrer ökoaffinen Retro-Ästhetik“ (Buurman 2019: 252) zu

kompensieren versuchte, dass die Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev die Ausstellung auf der Basis von Smartphone-Aufnahmen zusammengestellt hatte. Die Kuratorin habe die d (13) „nach dem Modell des Handy-Bildschirms als tragbares Bild oder Fenster zur Welt im Taschenformat“ konzipiert und nicht als sozialen Raum, „der von menschlichen Körpern bevölkert wird“ (Buurman 2019: 267).

Deutlich wird der zunehmende Einfluss digitaler Möglichkeiten auch dadurch, dass im Kontext von Ausstellungen seit etwa zehn Jahren kaum noch von Szenografien, dafür aber umso mehr von Displays gesprochen wird. Durch die Verwendung des Begriffs *display*, der im Englischen den Bildschirm bezeichnet, hinter dem sich eine verborgene und undurchschaubare technologische Apparatur befindet, verknüpft sich der Raum der Kunst gedanklich mit dem *user interface* und geht partiell sogar in ein solches über.

6. Die Institutionalisierung des nicht-Institutionellen

Kurator:innen werden vor allem im Zusammenhang mit Großausstellungen, die sich in einem festgelegten Turnus zyklisch jähren, in der Öffentlichkeit sichtbar. Das Prozedere der Auswahl und der Auftragsvergabe, die Phase der Konzeption und das von Pressekonferenzen begleitete Eröffnungsprozedere wird nicht nur in der Fachpresse, sondern auch in Tageszeitungen, Mode- und Wohnzeitschriften, in Online-Magazinen, in Kultur- und Nachrichtenmagazinen durch Interviews, Bildstrecken und Berichte kommentiert.

„Auf Großausstellungen wie der documenta, der Manifesta oder der Venedig-Biennale wird schließlich das für die Bildung des Marktwerts von künstlerischen Arbeiten unerlässliche symbolische Kapital produziert“ (Graw 2010: 75).

Kurator:innen, die eine Biennale, eine documenta oder eine Manifesta zu verantworten haben, ziehen daher ein enormes mediales Interesse auf sich. Nicht nur ihre fachliche Expertise und ihre kuratorischen Methoden, auch ihre Herkunft, ihr beruflicher Werdegang, ihre Lebensumstände und ihre persönlichen Vorlieben rücken in den Fokus. Wissenschaftliche Untersuchungen zum Typus des „individuellen Großkurators“ (Marchart 2012: 37), zur spezifischen „Subjektivierungsform“ von Kurator:innen (Molis 2019) und zum „kuratorischen Subjekt“ (von Bismarck 2012) beziehen sich vorrangig auf Kurator:innen, die einen solchen „Status von Celebrities“ (von Bismarck 2012: 43) erreicht haben.

Kuratorisches Handeln im Kontext von Biennalen oder einer documenta, das außerhalb eingespielter Institutionen der Kunst stattfindet und Event-Charakter hat, setzt einen enormen Zeitaufwand und Arbeitseinsatz voraus, da nicht nur künstlerische Projekte, sondern auch infrastrukturelle Grundlagen – etwa Finanzierungsformen, Ausstellungsorte- und Partylocations, Organisations-, Arbeits- und Teamstrukturen – für jede Ausgabe immer wie neu geplant und realisiert werden müssen. Derartiges Kuratieren basiert auf dem Bataille'schen Modell der Verausgabung (Diakité 2017), um nicht zu sagen der Selbstausschüttung, verzinst sich aber zumeist langfristig durch die Akkumulation von symbolischem, kulturellem und sozialem Kapital.

6.1 Biennalen

Kunstbiennalen sind ein wichtiges Instrument transnationaler Kulturpolitik und ein bedeutendes Betätigungsfeld für Kurator:innen, da Biennalen sowohl ein internationales als auch ein lokales Publikum ansprechen und ein großes Medienecho hervorrufen. Sie tragen dazu bei, Sprach- und Informationsbarrieren abzubauen, und sie lassen vielfältige lokal tradierte Erzählungen kursieren. Oftmals lenken Biennalen die Aufmerksamkeit der

beteiligten Künstler:innen, Kurator:innen und Besucher:innen auf die Verbindungsstränge zwischen Kunst und lokalen Zusammenhängen – seien es Lebensformen oder Kulturräume und -techniken. Biennalen können aber durchaus auch als Fortsetzung einer kolonialen Praxis betrachtet und entsprechend gefürchtet bzw. kritisiert werden. Schließlich tragen Biennalen strukturell europäische Kunst- und Freiheitsbegriffe, europäische Formate der Kunstaussstellung, Mechanismen eines global agierenden Kunstmarkts, aber auch Festschreibungen von arbeitsteiligen Prozessen im Feld der Kunst, die sich in Europa über Jahrhunderte auseinanderdividiert haben, in die Welt. Hinzu kommt, dass Biennalen seit ihren Anfängen eng mit dem Konstrukt der Nationen sowie mit staatlicher Repräsentation verbunden sind.

Ein bis heute praktiziertes Modell der Länder- und Künstler:innenkonkurrenzen etablierte sich mit dem Prototyp aller Kunstbiennalen: Die *Esposizione biennale*, heute *Esposizione Internazionale d'Arte*, oder schlicht *Biennale di Venezia* genannt, wurde 1895 auf Anregung des Marinemalers Bartolomeo Bezzi und mit Unterstützung des Gemeinderats gegründet. Inspiriert vom Format der Weltausstellungen sowie von Pierre de Coubertins Wiederaufnahme der Olympischen Spiele beschwor Venedigs Bürgermeister Riccardo Selvatico Ende des 19. Jahrhunderts die Utopie der Völkerverständigung, hatte zugleich aber auch die Belegung der Grand Hotels und eine intensivere Nutzung der Bahnlinie von Mailand nach Venedig im Blick. Die *Biennale di Venezia* fand von Anfang an in den *Giardini di Castello* statt, in einem Park, der während der napoleonischen Besatzung Venedigs auf einer aufgeschütteten Landzunge angelegt worden war.

Während um 1900 europäische Künstler im Palazzo dell'Esposizione alle zwei Jahre um eine Goldmedaille gerungen und zugleich auf den Verkauf der ausgestellten Kunst gehofft hatten – die Biennale war anfangs ganz unverhohlen eine Verkaufsausstellung –, scherten belgische Künstler 1907 erstmals aus diesem System aus, entzogen sich der Jurierung und präsentierten ihre Werke in einem eigenen Länderpavillon.

„Mit der Übernahme des Pavillons durch das Königreich Belgien entstand auch ein kurioser Sachverhalt, der bis heute auf die Kräfteverhältnisse bei der Biennale von Venedig einwirkt. Sowohl der Baugrund als auch das Gebäude selbst wurden belgisches Eigentum und erhielten einen exterritorialen Status wie Botschaften oder Konsulate“ (Fleck 2009: 48).

1909 imitierten Bayern, Großbritannien und Ungarn dieses Konzept, später folgten die Großmächte Frankreich und Russland. In einer zweiten Bauphase in den 1930er Jahren gaben die USA, Österreich und Dänemark Pavillons in Auftrag. In den 1960er Jahren

eröffneten Finnland, Schweden und Norwegen einen gemeinsamen Nordischen Pavillon, und mit den Pavillons von Japan, Venezuela, Brasilien und Australien, die in den 1950er und 1960er Jahren entstanden, legte die Biennale ihre Fokussierung auf Europa ab.

„‘International’ ist dabei allerdings ein politisch beladener Begriff, der die Kolonialherrschaft Europas und der USA spiegelt: Die Biennale Venedig ist geprägt von der Epoche der Moderne, in der nicht-westliche Länder in der Kunst lediglich als Projektionsfläche, als Motiv oder Referenz vorkommen“ (Vogel 2010: 33).

Waren anfangs Künstlerverbände für die Auswahl und die Präsentation des Gezeigten verantwortlich, so rückten an ihre Stelle in den 1920er und 1930er Jahren Kommissare, zu meist in Museen tätige Kunsthistoriker, später Kurator:innen (Zeller 2007).

Die Bindung an das Konstrukt der Nationen und damit an staatliche Repräsentation, die sich bis heute – bis auf wenige Ausnahmen – an der Nationalität der Kurator:innen ablesen lässt, die länderspezifischen institutionellen Anbindungen und Finanzierungsstrukturen, die Nähe zum Kunstmarkt, aber auch der den Olympischen Spielen entlehnte Wettkampf der Künstler:innen- und Kurator:innen um eine Prämierung – sprich einen Goldenen Löwen – macht die Biennale di Venezia zu einer umstrittenen, viel kritisierten, dadurch aber auch dynamischen und den Kunstdiskurs bereichernden Leistungsschau. Nebenbei festigte die Notwendigkeit, Pavillons zu bespielen, den Stellenwert der Installationskunst (vgl. Kap. 5.9). Auch für die Adressierung von Teil-Öffentlichkeiten eignet sich das Format bestens. Das Fachpublikum reist zu den Previews in der Voreröffnungswoche an, während alle übrigen Besucher:innen je nach Gusto während der sechsmonatigen Laufzeit der Biennale Einlass finden. Die Erschließung von 4.000 Quadratmetern zusätzlicher Ausstellungsfläche in den Produktionshallen des Arsenal, der ehemaligen Schiffsverft und Flottenbasis Venedigs, die Harald Szeemann nach zähen Verhandlungen 1999 gelungen war, machte weitere Länder-Pavillons möglich und erweiterte den Aktionsradius der Kurator:innen. Wer mit der Konzeption der Hauptausstellung im Padiglione Centrale in den Giardini und im Arsenal betraut wird, kann sich globaler Bedeutung und Aufmerksamkeit sicher sein.

Mit ihren 29 Pavillons in den Giardini führt die Biennale di Venezia bis heute eindrücklich vor Augen, welche Nationen im 20. Jahrhundert in puncto Kunstproduktion und Kunstmarkt relevant waren. Vielen Staaten, die aus Sicht der Hegemonialmächte damals an der Peripherie lagen, wurde in den letzten Jahren der Status der „Kollateralen“ zuerkannt. Ihre Ausstellungen werden im offiziellen Programm der Biennale beworben, sind aber nicht in Pavillons in den Giardini, sondern im Arsenal oder in temporär

angemieteten Räumlichkeiten in der Stadt – etwa in Palazzi, Kirchen und Universitätsgebäuden – zu sehen, was den Besuch für Kunstinteressierte zusätzlich attraktiv macht. So waren im Jahr 2019 nicht weniger als 90 Länder an der Kunstbiennale beteiligt. Hinzu kommen kostspielige Nebenschauplätze, an denen Galerist:innen, Sammler:innen und Künstler:innengruppen sich selbst und ihre Kunst aufwerten, indem sie vom Event-Charakter und dem Publicity-Effekt der Biennale zu profitieren suchen. An keinem anderen Ort der Welt wird die Hybris der Kunst der Gegenwart so offensichtlich wie in Venedig während der Biennale-Zeiten: Einerseits stellen Künstler:innen und Kurator:innen mit Bezug auf identitätspolitische, ökofeministische, queerfeministische, neomaterialistische, antirassistische oder afropessimistische Diskurse die eigene Kritikalität (Vishmidt 2008) zur Schau, andererseits spekulieren sie darauf, die Aufmerksamkeit von potenten Sammler:innen, von einflussreichen Museumsdirektor:innen und Kritiker:innen oder gar von Oligarchen zu wecken, deren Luxusyachten an der Promenade Riva dei Sette Martiri ankern.

Die Biennale di Venezia eignet sich gerade aufgrund ihrer historisch bedingten Struktur und Ausrichtung in hervorragender Weise dazu, Imaginationen ‚nationaler Kultur‘ und ‚nationaler Identität‘ offenzulegen, zu unterminieren und zu konterkarieren. Eben diese Herausforderung nehmen Kurator:innen gerne an, zumal sie hier auf der Bühne der internationalen Kunst mit von ihnen ausgewählten Künstler:innen kooperieren und die heutigen Folgen des *nation building*, das im 19. und 20. Jahrhundert zu einer durch Grenzen definierten Welt geführt hat, reflektieren können.

Es lässt sich aber auch nicht wegdiskutieren, dass der Exportschlager Kunstbiennale keinesfalls nur ein willkommenes Instrument zur kritischen Reflexion von Machtverhältnissen im globalen Kontext ist, sondern selbst erheblich dazu beitragen, den europäischen und nordamerikanischen Kunstbegriff – und damit die Dominanzkultur des 19. und 20. Jahrhunderts – weltweit zu verbreiten, wenn die Veranstaltungen auch nicht überall einen solchen Glanz entfalteten wie die Biennale di Venezia. Schon 1907 etablierten die USA, mit Unterstützung der Corcoran Gallery, die Corcoran Biennale in Washington. 1932 folgte, befördert von Gertrude Vanderbilt, die Whitney Biennale in New York. 1952 richtete die Tageszeitung Mainichi News Paper Co. die erste Tokyo Biennale aus. 1959 fand, angeregt von André Malraux, die erste Biennale de Paris statt. 1951 kam, initiiert von Francisco Matarazzo Sobrinho und ausgerichtet vom Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), die Bienal International de Arte de São Paulo hinzu. Die aufstrebende Industrienation Brasilien nutzte die Gelegenheit, um ihren Stellenwert im globalen wirtschaftlichen und kulturpolitischen Gefüge deutlich zu machen. Der Kunst aus Europa und den USA wurde die Kunst aus Mittel- und Südamerika als gleichwertig an die Seite

gestellt. Dadurch intensivierten sich bi- und internationale kulturelle Beziehungen zwischen den teilnehmenden Ländern, insbesondere jene zwischen Brasilien und Deutschland (Merklinger 2013). „Inwieweit die Biennale jedoch die Kunst des gesamten Brasiliens vertritt und nicht nur einen Schauplatz von Derivaten westlicher Kunst bietet“ (Merklinger 2013: 205), wird bis heute kontrovers diskutiert.

In den 1960er und 1970er Jahren nahmen die India Triennale und Biennale of Sydney den Faden auf und in den 1980er Jahren kamen die Kairo Biennale, die Bienal de la Habana und die International Istanbul Biennial hinzu. Mit dem Prozess der Globalisierung, „den man als Dezentrierung des Westens“ (Marchart 2010: 94) bezeichnen kann, ging nicht nur eine Deregulierung von Handelsbeziehungen und Kapitalflüssen einher. In Afrika, Indien und China, vor allem aber im pazifischen Raum wuchs zugleich auch das Interesse an interkulturellen Austauschprozessen, was sich daran ablesen lässt, dass immer mehr Kunstbiennalen gegründet wurden, die als Vermittlungsinstanzen zwischen lokalen Institutionen und Protagonist:innen des internationalen Kunstgeschehens fungieren sollten. Diese „Biennalisierung“ (Marchart 2019: 95) setzte widersprüchliche Dynamiken in Gang: Zum einen haftet an einer Biennale noch immer die Vorstellung von Nationalstaaten, die auch im kulturellen Bereich miteinander konkurrieren, zum anderen werden Biennalen als „Ausläufer des historischen Gegenprojekts“ interpretiert und als positiver Faktor in „Dekolonialisierungskämpfen“ (Marchart 2017: 95) begrüßt. So spricht Ranjit Hoskote euphorisch von „*Biennials of Resistance*“ (Hoskote 2010), während Okwui Enwezor das Schreckensbild einer neuen Globalkultur am Horizont auftauchen sieht (Enwezor 2002: 20). Andererseits stellt Enwezor mit Blick auf die Kwanju Biennale und die Johannesburg Biennale die These auf, Biennalen könnten als Strategie gelesen werden, „einen traumatischen historischen Umbruch zu bewältigen“ (Enwezor 2002: 21). In Südkorea habe die Rückkehr zur Demokratie nach einer langen Phase der Militärdiktatur, in Südafrika das Ende der Apartheid den Ausschlag gegeben: Mit den politischen Transformationen und der Aufwertung der Bürgerrechte seien Implementierungen von Kunstbiennalen einhergegangen.

Oliver Marchat hingegen warnt davor, „periphere Biennalen“, die in autoritär regierten Staaten stattfinden, zu verharmlosen. Die Golfstaaten nutzten etwa „das Format Biennale zur Imagebehübschung und zum Aufbau der Tourismusindustrie für eine Zeit nach dem Öl“ (Marchart 2017: 95). Es gelte daher, „postkoloniale ‚Biennalen des Widerstands‘“, wie Okwui Enwezor sie beschrieben hat, von „Biennalen der Herrschaft, Korruption, Theokratie oder Unterdrückung“ zu unterscheiden. Dies sei wichtiger als die Kartierung im

Kunstbetrieb, also die Frage, ob Biennalen in Zentren oder an der Peripherie stattfinden (Marchart 2019: 96).

Ein positives Beispiel stellt aus Marcharts Sicht die 3. Bial de la Habana aus dem Jahr 1989 dar. Die 3. Bial de la Habana habe gezeigt, dass auch in autoritären Staaten von „innovativen und folgeträchtigen kuratorischen Entscheidungen“ im Kontext von Biennalen (Marchart 2017: 96) gesprochen werden könne. Man habe die Kategorisierung nach Ländern aufgegeben und auf Prämierungen verzichtet. Die Ausstellung habe sich in den Stadtraum hinein erstreckt und sei von Festen, Veranstaltungen, Diskussionsrunden und Publikationen begleitet worden. Da nicht das Spektakel, sondern ein investigatives und diskursives Interesse an einem Problemfeld im Vordergrund gestanden habe, sei es gelungen, den imaginären Gegensatz zwischen westlicher und nicht-westlicher Kunst durch „erste Ansätze ‚multipler Moderne‘“ aufzulösen.

„Darin setzte sich die Havanna Biennale nicht nur vom westlichen Wunsch nach ‚authentischer‘ Kunst ab, sondern zugleich vom Paradigma rein anti-kolonialer Projekte, die kaum weniger als koloniale die identitätspolitische Behauptung einer autochthonen, vom Westen unberührten Kunst verfochten. Bei aller Kritik an der Dominanz des Westens verabschiedete man sich in den Diskussionen in Havanna von der Idee, es könne eine saubere Linie zwischen dem Westen und dem Rest gezogen werden. So zeichnete sich ein Wandel von anti- zu postkolonialen Strategien ab“ (Marchart 2017: 96).

Auch die Kunstkritikerin Sabine Vogel und der Schriftsteller und Kurator Sarat Maharaj sind davon überzeugt, dass Biennalen weit mehr als bloße Instrumente der Tourismusindustrie und des Stadtmarketings seien. Sie hätten vielmehr „ein neues Publikum“ kreiert (Vogel 2010: 107; Maharaj 2012: 184), auch wenn stets die Kunstspezialist:innen das Gros der Ausstellungsbesucher:innen ausmachten.

Fazit: Kurator:innen, die im Kontext von Kunstbiennalen Ausstellungen oder Workshops entwickeln, sollten sich bewusst sein, dass sie sich in einem äußerst sensiblen Bereich bewegen. Mindestens ebenso wichtig wie die Realisierung eines Kunstprojekts ist es, sich der historischen und politischen Vorzeichen des eigenen Tuns bewusst zu werden. Welche Erwartungen werden an eine Biennale herangetragen? Wer richtet sie aus? Wer finanziert sie? Wer soll adressiert werden? Wer möchte profitieren? Ist die lokale Kulturszene in die Biennale eingebunden? Welche Formate des Kooperierens, welche Modi des Zeigens sind der Situation vor Ort angemessen? Sind langfristige Kooperationen mit lokalen Künstler:innen und Kulturinstitutionen erwünscht und umsetzbar? Der Prozess des Kuratierens selbst und seine Auswirkungen auf das soziale Gefüge an dem Ort, an dem

eine Kunstbiennale ausgetragen wird, rücken stärker in den Fokus. Dies setzt eine wesentlich zeitintensivere, auf Kommunikation basierende Recherche- und Vorbereitungsphase voraus, als dies bei Kooperationen mit ausgewählten Künstler:innen ansonsten üblich ist.

6.2 Manifesta

Die Manifesta ist ebenfalls eine Biennale, eine sogenannte Wanderbiennale, die – analog zum Konzept der EU, „Kulturhauptstädte Europas“ auszuloben – an wechselnden europäischen Orten stattfindet. Initiiert von einer Stiftung, die in Amsterdam ansässig ist, verfolgt die Manifesta laut Satzung das Ziel, regionale, soziale, sprachliche und ökonomische Grenzen innerhalb Europas zu überwinden. Die Finanzierung und Organisation obliegt jeweils der Region bzw. Stadt, die die Gastgeberrolle übernimmt. Daher kooperieren vor allem jene Kommunen, die es sich finanziell leisten können und bereits über eine funktionierende Infrastruktur verfügen. So begrüßenswert die Idee auch sein mag, Europa nicht allein als Wirtschaftsregion, sondern auch über seine kulturellen Zusammenhänge definieren zu wollen, so problematisch ist die Umsetzung. In Ljubljana etwa war ein Teil der lokalen Kulturszene im Jahr 2000 nicht zu einer Kooperation mit der Manifesta bereit, weil er Vereinnahmung befürchtete und nicht mit einem Soros Center zusammenarbeiten wollte. Dadurch dividierten sich die Künstler:innen vor Ort auseinander. Der Kunsttheoretiker und Konzeptkünstler Miško Šuvaković, der die Situation in Ljubljana detailliert untersucht hat, spricht davon, dass die Manifesta „eine zweite Ebene von Kunstpräsentation erzeugt“ (Spaceship Yugoslavia 2011: 42) habe. Künstler:innen aus Ex-Jugoslawien hätten zwar die internationale Bühne betreten können, jedoch nur um den Preis, als Repräsentant:innen einer marginalisierten osteuropäischen Kultur aufzutreten, die im internationalen Kunstkontext keine Rolle spielt.

„Es ist eine paradoxe Situation, dass die Manifesta einerseits Möglichkeiten eröffnete, indem sie es etwa Künstlern aus Belgrad, Sarajevo oder Tallinn erlaubte, die internationale Bühne zu betreten und dort ihre Kunst zu zeigen, ihnen aber andererseits lediglich für eine bestimmte Art von Kunst Raum bot. Mit dieser Kunst konnte man sich nicht auf den Kunstmarkt begeben, man konnte nicht am wirklichen Kunstleben teilnehmen“ (Spaceship Yugoslavia 2011: 42).

Positiv hervorzuheben ist, dass sich die Manifesta – ob die jeweilige ‚Ausgabe‘ oder ‚Edition‘ nun in Sankt Petersburg, Palermo, Marseille oder Prishtina realisiert wird – auf lokale und regionale Faktoren konzentriert und mit Stadtplaner:innen, Architekt:innen und Bürgerinitiativen nach Lösungen für die jeweils dringlichen Probleme vor Ort sucht. Auch wenn sich die Manifesta als Inkubator für lokale aktive Gruppen versteht, so hat sie doch zugleich eine Wirkung auf die internationale Kunstwelt. Sie bewirkt, dass sich der

Wissens- und Erfahrungshorizont der zu diesem Anlass anreisenden Künstler:innen, Kurator:innen, Kritiker:innen und Sammler:innen erweitert. Die Manifesta ist ein willkommener Anlass, für einige Tage in die Kulturgeschichte eines Ortes und in eine lokale Kulturszene einzutauchen, und im besten Fall werden aus zufälligen Begegnungen langfristige Kooperationen.

Zum wachsenden Erfolg der Biennalen wie der Manifesta, der sich in jährlichen Besucher:innenrekorden niederschlägt – die Manifesta 12 in Palermo hatte mehr als 250.000 Besucher:innen – trägt erheblich dazu bei, dass Städtereisen per Flugzeug in den letzten Jahren immer kostengünstiger geworden sind und per Mausklick anstrengungslos Unterkünfte gebucht werden können. Feedback-orientierte Online-Kunstmagazine wie *Contemporary Art Daily* wecken täglich durch die Verbreitung von attraktiven Fotografien und Texten, die als *appetizer* fungieren, den Hunger nach Kunstrips und erhöhen so die Zirkulationsgeschwindigkeit von Kunst und ihrem freizeitorientierten, zahlungskräftigen Publikum (Ganahl 2005; Sanchez 2011).

6.3 documenta

Im Rahmen seiner Überlegungen zu Kunstbiennalen stellt der Kunsttheoretiker Oliver Marchart die These auf, die weitreichendsten diskursiven Formationen des Kuratorischen hätten ihren Ausgang nicht von den Zentren der Kunst, sondern von der Peripherie aus genommen (Marchart 2017). Für die *documenta*, die bis heute alle fünf Jahre öffentlich sichtbar und von einem enormen Medienecho begleitet das Verhältnis von Künstler:innen, Kurator:innen und Publikum auslotet, trifft dies definitiv zu. Nicht in einem Zentrum der Kunst, sondern in einem deutsch-deutschen Zonenrandgebiet, das wirtschaftlich und kulturell in einer desolaten Lage war, unternahm der Künstler-Kurator Arnold Bode 1955 den wagemutigen Versuch, Mitbürger:innen in eine provisorisch wiederaufgebaute Ruine zu locken, um sie für jene Kunst der Moderne zu begeistern, die ihnen während der Zeit des Nationalsozialismus als ‚entartet‘ vor Augen gestellt worden war (Stock 2007). Aus dem Provisorium wurde eine feste Größe in der bundesrepublikanischen Kulturlandschaft, die weltweit dafür bekannt ist, nicht nur Kunstexpert:innen zu adressieren, sondern mit großen kuratorischen Ambitionen und pädagogischem Impetus ein heterogenes Publikum über aktuelle künstlerische Praktiken zu informieren.

Lange bevor in kuratorischen Zusammenhängen von einem *educational turn* (Rogoff 2013) die Rede war, gehörten kuratorisches Arbeiten im Team, die Verpflichtung zur *Parrhesia*, zum riskanten öffentlichen Sprechen als Manifestation von Freiheit (Foucault 1996), und der Versuch, einer Bildungskrise mit Aufklärung und Angeboten zur Partizipation zu

begegnen, zu den Grundlagen der documenta. Während ihr Erfinder, der kulturpolitisch versierte und bestens vernetzte Kasseler Kunstprofessor und Gestalter Arnold Bode, bis heute vor allem aufgrund seiner enthusiastischen Bemühungen, den bundesrepublikanischen Nachholbedarf in Kunstgeschichte zu stillen, und seiner szenografischen Einfälle Anerkennung findet (Hemken 2018), gilt Harald Szeemann, der 1972 die documenta 5 gemeinsam mit einem Team – bestehend aus Jean-Christoph Ammann, Bazon Brock und Peter Iden – realisierte, als Erfinder der „Autoren-documenta“ (Germer 1992: 57). Szeemann beanspruchte für die gesamte Ausstellung seine uneingeschränkte Autorschaft, indem er die ausgestellten künstlerischen Werke, trotz des erbitterten Protests zahlreicher Künstler, in eine essayistische Erzählung namens „Befragung der Realität – Bildwelten“ heute einband. Arnold Bode hatte die Exponate stets als Belegstücke für eine moderne Kunst präsentiert, der es gelungen war, sich durch ihr Beharren auf Autonomie und Ungegenständlichkeit der politischen Indienstrafe zu entziehen. Gerade deshalb war Bode während der documenta 4, die erstmals von einem 26-köpfigen Team basisdemokratisch vorbereitet worden war, im Jahr 1968 von Protestierenden, die der Studentenbewegung nahestanden, als Reaktionär beschimpft und harsch kritisiert worden. Harald Szeemann hingegen wies der Kunst der Gegenwart nun durchaus eine relevante gesellschaftspolitische und erkenntnistheoretische Funktion zu, aber er gab die Begriffe vor, denen sich die Werke unterzuordnen hatten. Weder das Formenrepertoire noch die Künstler:innenbiografien standen während der documenta 5 im Vordergrund, vielmehr überstrahlten die kombinatorischen und intellektuellen Kompetenzen des Kurators die Kunst und steuerten ihre Rezeption. Die Relevanz des Kurators wurde zudem dadurch betont, dass Harald Szeemann in Interviews und Aufsätzen ausführlich über das Zustandekommen der documenta, über seine Atelierbesuche, seine Reisen, seine Überlegungen berichtete.

„Zusammengehalten wurde Szeemanns Ausstellung nämlich weder durch eine geschichtsphilosophische Erzählung noch durch den Anspruch, die aktuelle Szene zu zeigen, sondern einzig durch die ‚subjektive Handschrift‘ ihres Erfinders. Diese radikale Subjektivierung löste die Legitimationsprobleme, welche die documenta seit dem Scheitern der Meistererzählung vom Triumph der Moderne mit sich herumgeschleppt hatte“ (Germer 1992: 57).

So rückte der Kurator 1972 nicht nur in ein Konkurrenzverhältnis zu den Künstler:innen in „eine Position des ‚primus inter pares‘“ (von Bismarck 2010: 171) ein. Er arbeitete auch mit einem Kreis von ausgewählten Mitarbeitern zusammen, behauptete sich dort aber unangefochten an der Spitze der Hierarchie. Harald Szeemanns Auslegung des Berufs des Ausstellungsmachers polarisiert bis heute: Während er den einen aufgrund seiner Fähigkeit, Themen zu setzen, interessante künstlerische Positionen aufzuspüren und

berührende Ausstellungssituationen herzustellen, als Vorbild und Begründer ihrer eigenen Profession gilt, kritisieren die anderen das Autoritätsprinzip, das er verkörpert habe, und werfen ihm „die Aufweichung von der Demokratie verpflichteten Leitgedanken“ (von Bismarck 2010: 171) bei der Konzeption und Umsetzung einer Großausstellung wie der documenta vor.

Einig sind sich beide Seiten dahingehend, dass in den 1970er und 1980er Jahren nicht die Künstler, sondern die Kuratoren und Kunstvermittler die „Heldenrollen“ (Grasskamp 1982) im Kunstbetrieb spielten. Seitdem ist es Teil des Berufsbilds von Kurator:innen, durch medienwirksame Selbstinszenierungen die Erwartungen der Presse zu bedienen. Erst Catherine David, der ersten Kuratorin, die eine documenta 1994-1997 leitete, sollte es gelingen, mit der Tendenz zur Subjektivierung einer Ausstellung zu brechen. Statt eine Kuratorenerzählung zu inszenieren, führte sie eine Engführung von Kunsttheorie und documenta herbei und etablierte so eine kuratorische Praxis, die bis heute in nahezu allen Bereichen des Kuratorischen praktiziert wird: Die documenta X (1997) wurde zum Anlass, die Entwicklung der Digitalisierung und Globalisierung zu überdenken, die lineare Kunstgeschichtsschreibung und den europäischen Kunstbegriff zu attackieren, künstlerische und kuratorische Autorschaftsmodelle kritisch zu beleuchten und – unter Bezugnahme auf Frantz Fanon und Edward Said – über die Notwendigkeit einer Dekolonisierung der Kunst zu sprechen. Archive und Archivierungssysteme gewannen im Rahmen der d X an Bedeutung und wurden seither zu einem wichtigen Bezugspunkt für die kuratorische Praxis. Den diskursiven Charakter der documenta X unterstrich die abendliche Vortragsreihe 100 Tage – 100 Gäste.

Den von Catherine David angestoßenen *discursive turn* dynamisierte Okwui Enwezor, Kurator der documenta 11 (2002), indem er die globale Anschlussfähigkeit des Formats Kunstaussstellung in Frage stellte: Können Kunstaussstellungen Prozesse der Deterritorialisierung in Gang setzen und Vorstellungen von Transkulturalität (Welsch 1997) weltweit popularisieren? Um nicht nur von Dezentrierung zu sprechen, sondern diese auch zu praktizieren, initiierten Enwezor und sein Team – bestehend aus Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash und Octavio Zaya – fünf Plattformen auf verschiedenen Kontinenten. Ein Jahr vor Eröffnung der documenta 11 in Kassel fanden in Wien, Berlin, New Delhi, Lagos und St. Lucia öffentliche Konferenzen, Workshops, Film- und Videoprogramme statt. Diskutiert wurden im Werden begriffene Demokratien, Rechtssysteme, Identitätspolitik, Urbanisierungsphänomene und Prozesse von Wahrheitsfindung und Versöhnung.

Der Überzeugung, es gebe unveränderliche, allein auf Herkunft basierende Identitäten, setzte die documenta 11 den Begriff der Créolité entgegen (Bernabé/Chamoiseau/Confiant 1989). Auf den Schriftsteller Jean Bernabé rekurrierend wurde die auf Sklaverei und Deportation zurückgehende Vermengung von Sprachen, Sitten und Gebräuchen im karibischen Raum als Modell für eine globalisierte Welt vorgestellt, in der Erfahrungen von Machtmissbrauch, Akzeptanz von Heterogenität und transnationale Erfahrungshorizonte zu Selbstverständlichkeiten werden. Eine weitere Bezugsfigur war die „Einheit-in-der-Vielfalt“, wie sie der Schriftsteller Édouard Glissant umrissen hatte (Glissant 2005). Glissant, der auf Martinique aufwuchs und dort nach seiner Rückkehr aus Paris das Institut d'Études Martiniquaises gründete, vertrat die These, dass die Welt sich kreolisiere. Ein intuitives „Denken der Spur“ stehe unmittelbar bevor, das in der Lage sei, das europäische und nordamerikanische Systemdenken abzulösen und Kunstformen hervorzubringen, die allen gleichermaßen zur Verfügung stünden. Kulturen würden aus ökonomischen Gründen in einen immer engeren Kontakt miteinander gezwungen, was zu Zusammenstößen und Kriegen führe. Um Konflikten vorzubeugen, gelte es, die Karibik als „Vorposten des Bewußtseins und der Hoffnung“ (Glissant 2005: 11) zu betrachten. Von der Creolité könne man lernen, sich auf Unvorhersehbares einzulassen und verschiedene Kulturen als gleichrangig anzuerkennen. Die documenta 11 übertrug mithin die seit dem 19. Jahrhundert gültige Idee einer künstlerischen Avantgarde auf einen geopolitischen Raum: die Karibik.

Dieser „ersten postkolonialen documenta“ (Lenk 2005) wurde vorgeworfen, sie habe mit einflussreichen Galerien zusammengearbeitet und ökonomische Abhängigkeiten verfestigt. Kritisiert wurde, dass die documenta 11 sich auf die Präsentation von Kunstwerken beschränkt habe, die an den westlich dominierten Kunstdiskurs und die tradierten Narrative der Kunstgeschichtsschreibung anschlussfähig seien (Araeen 2005). Zudem wurde ihr angekreidet, sie betreibe eine Enthistorisierung, indem sie eine Ästhetisierung postkolonialer Forschungsperspektiven forciert und die *postcolonial studies* den Verwertungsbedingungen der globalen Kulturindustrie unterworfen habe (Steyerl 2005). Auch die universelle Gültigkeit des Modells Creolité wurde angezweifelt. Wie die Historie zeige, habe es auch in der Karibik Phasen gegeben, in denen Minderheiten, in diesem Falle indische, aufgrund ihrer Herkunft ausgegrenzt worden seien (Baumann 2002). Die Kreolisierung eigne sich daher nicht zur Postulierung einer hierarchiefreien hybriden Welt. Mit dem Austausch dieser Argumente wurde allerdings unter Beweis gestellt, dass die *documenta* Kunst, Wissenschaft, Kunstkritik und eine heterogene Öffentlichkeit produktiv miteinander verschränken und gesellschaftspolitische Diskurse anstoßen bzw. verschieben kann.

Es ist seither Teil des Aufgabenbereichs der Kurator:innen der documenta, Kunst mit aktuellen Wissensformationen zu verbinden und nicht nur Ausstellungsräume, sondern auch diskursive Räume einzurichten, die sowohl für das Publikum vor Ort als auch für verschiedene mediale Öffentlichkeiten weltweit zugänglich sind. Die Kurator:innen Roger M. Buergel und Ruth Noack vollzogen mit der documenta 12 einen *educational turn* nach, indem sie bildungspolitische Ansätze thematisierten und unter der Leitung von Ulrich Schötker und Carmen Mörsch erstmals ein Vermittlungsprogramm speziell für Kinder und Jugendliche anboten. An Publikationsformate der documenta 10 und 11 anknüpfend, eröffnete das Zeitschriftenprojekt „documenta 12 magazine“, für das Georg Schöllhammer verantwortlich war, die Möglichkeit, Debatten anzustoßen und Konflikte auszutragen. Zudem wurde das Konzept des translokalen Handelns durch täglich stattfindende Lunch Lectures erprobt. 100 Tage lange kamen jeden Mittag Ausstellungsbesucher:innen und Diskutant:innen in der documenta-Halle zum Austausch zusammen, wobei besonders Wert darauf gelegt wurde, dass die lokale Kulturszene aus Kassel ebenso Gehör fand wie die aus aller Welt angereisten Künstler:innen und Wissenschaftler:innen.

Die von Carolyn Christov-Bakargiev geleitete documenta 13 weitete den diskursiven Raum dadurch aus, dass sie bereits vorab Überlegungen von Künstler:innen, Schriftsteller:innen und Philosoph:innen in Gestalt von farbenfrohen Broschüren kursieren ließ. Die Reihe „100 Notizen – 100 Gedanken“ machte Texte von Walter Benjamin, Franco „Bifo“ Berardi, Donna Haraway, Alanna Heiss, Alexander Kluge, György Lukács, Eduardo Viveiros de Castro, Issa Samb, Rosemarie Trockel und anderen – oftmals als Wiederabdruck – zugänglich und zum integralen Bestandteil der Ausstellung. Adressiert wurde auf diese Weise ein Fachpublikum, das in der Lage war, über den Kreis der Autor:innen Rückschlüsse auf das Konzept der in Planung befindlichen documenta 13 zu ziehen. Diese Publikationspolitik hatte darüber hinaus den Vorteil, Kritiker:innen und Kulturschaffende in vielen Ländern der Erde zu involvieren und dadurch zu Multiplikator:innen zu machen.

Die documenta 14, die von Adam Szymczyk geleitet und von Pierre Bal-Blac, Henrik Folkerts, Candice Hopkins, Bonaventura Soh Bejeng Ndikung, Hila Peleg, Dieter Roelstrate und Monika Szewczyk kuratiert wurde, expandierte nicht nur geopolitisch, indem sie eine zweite Station in Athen hinzugewann. Sie erweiterte auch den Referenzrahmen der Kunst in Richtung des *anthropological turn* der Kultur- und Literaturwissenschaften. Das seit dem 19. Jahrhundert weltweit gültige Konzept der Zuordnung zu einem Staat durch Nationalitäten versuchte sie zu durchkreuzen, indem sie – konträr zur documenta 11 – Identitäten über ethnische Zugehörigkeit und gemeinsam erlittene Traumata

rekonstruierte. Ziel der documenta 14 war es, aus dem Verbund von Künstler:innen, Kurator:innen und documenta-Publikum ein ‚Wir‘ der politischen Subjekte zu bilden.

„Dieses ‚Wir‘ sollte aus dem Raum einer bürgerlichen Kultur heraustreten, der, wie schon Herbert Marcuse erkannt hat, humane Werte nur als Fiktion zulässt, und endlich im konkreten politischen Raum tätig werden“ (Tietenberg 2017: 657).

Die documenta 14 inszenierte sich als aktivistische Plattform des antikapitalistischen Widerstands, weshalb sogar das Defizit von 5,4 Millionen Euro, das sie am Ende der documenta GmbH hinterließ, als strategisches *détournement* gedeutet wurde:

„Szymczyk habe es geschafft, die Institution aus der kapitalistischen Logik des Profits herauszuführen und sie in die Logik der Verschwendung und der Uneigennützigkeit einzuschreiben“ (Ehninger/Nieslony 2018: 490).

Allerdings wurde die documenta 14, nicht anders als ihre Vorgänger, von Galerist:innen, Sammler:innen und Organisationen unterstützt und mitfinanziert, die von der Aufwertung der von ihnen vertretenen Künstler:innen profitierten (Graw 2010). Sie habe

„die hohen Betriebskosten für die gigantische Schau sozialisiert, während die monetären Gewinne durch die Marktwertsteigerung der Arbeiten von documenta-TeilnehmerInnen privat“ (Ehninger/Nieslony 2018: 492)

verbucht wurden. Ein Kritikpunkt lautete daher, den Kurator:innen sei es nicht gelungen, ökonomische Zusammenhänge, etwa den Effekt der Marktwertsteigerung, durch kritische Anerkennung offen zu legen, sie hätten sie sogar willentlich und wissentlich verschleiert. Die documenta 14 habe dadurch „dem System“ in die Hände gespielt und sei nichts anderes gewesen als „Botox des Kapitalismus“ (Ehninger/Nieslony 2018: 493).

Fazit: Im Rahmen der documenta, die alle fünf Jahre ihre Organisations- und Finanzierungsstruktur den jeweiligen Gegebenheiten anpassen muss, ihre Kurator:innen wechselt und ihre Teams im Bereich des Ausstellungsaufbaus, der Kunstvermittlung und der Öffentlichkeitsarbeit neu formiert, werden publikumswirksam „Kämpfe um Konsens und Zustimmung ausgetragen“ (Marchart 2008: 22). Von Kurator:innen, die im Kontext einer documenta tätig sind, wird erwartet, dass sie dazu befähigt sind, Debatten, die bereits im Kontext der Kunst geführt werden, zu popularisieren, räumlich zu expandieren, um die Attraktivität der Kunstschau zu erhöhen, und lose Fäden aus den Bereichen des Films, der Musik, der Literatur und des Theaters aufzugreifen, um den Teilnehmer:innenkreis zu

erweitern. Seitdem die documenta X den Typus des subjektiv arbeitenden Kurators verabschiedet hat, ist ein weiteres Aufgabenfeld hinzugekommen: Kurator:innen sollten in der Lage sein, in der Kunst Echoräume für Paradigmenwechsel in den akademischen Wissenschaften hervorzubringen. Folgerichtig wird die documenta 15, die für das Jahr 2022 unter Leitung des Kollektivs Ruangrupa geplant ist, bereits jetzt als diejenige angekündigt, die einen *social turn* einleiten wird (vgl. Kap. 10.6).

7. Kuratieren auf einer Metaebene

In den allermeisten Fällen definiert sich das heutige Tätigkeitsfeld von Kurator:innen über eine intensive, oftmals auch mit Konflikten verbundene Zusammenarbeit mit Künstler:innen, wobei vor allem viel Organisationsarbeit geleistet werden muss, wenn es um die Vorbereitung, Realisierung und multimediale Verbreitung von Ausstellungen und Projekten geht. Ein weiterer Schwerpunkt des Kuratorischen liegt im Bereich der Entwicklung von Präsentationsmodi und Narrativen, indem Kunstwerke, Dokumente und Archivmaterialien in Konstellationen eingebunden werden. Narrative, die aus der Anbindung an akademische Diskursformationen resultieren, berühren ästhetische, historische und politische Fragen. Als Anzeichen für die zunehmende Infragestellung der eigenen Rolle im Produktionsprozess der Gegenwartskunst, aber auch der Notwendigkeit, sich über eine gemeinsame Plattform auszutauschen, ist die Gründung der International Association of Curators of Contemporary Art zu werten, die auf eine Initiative von Eberhard Roters, Edy de Wilde und Harald Szeemann aus dem Jahr 1973 zurückgeht. Der IKT gehören inzwischen mehr als 500 Kurator:innen aus aller Welt an.

Die zunehmende Professionalisierung und Selbstreferenzialität des Kuratierens lässt sich auch an der steigenden Anzahl von Ausstellungen ablesen, die das Verhältnis von künstlerischer und kuratorischer Praxis reflektieren und neu zu definieren suchen. Kuratieren geht hier über die Formulierung eines Themas, die Auswahl von Künstler:innen und Werken, über die diskursive Verortung im Wissenschaftsfeld – sei es durch Kataloge, Informationsblätter oder ein Beiprogramm mit Filmen, Diskussionen und Podcasts – sowie den Entwurf von räumlichen Dispositionen, Präsentations- und Vermittlungsformen hinaus. Das Kuratieren auf einer Metaebene, das vor allem in europäischen und nordamerikanischen Ländern betrieben wird, kommentiert das Ausstellen bzw. Kuratieren, indem es kunsthistorische Ein- und Ausschlussprinzipien kritisiert und ideologische Schranken von Institutionen beleuchtet, vor allem aber die Prinzipien des Zeigens und Veröffentlichens selbst und damit die Machtverhältnisse beim Zustandekommen von Ausstellungen und Kunstprojekten moniert. Das Verhältnis zwischen Kurator:innen, Künstler:innen und Ausstellungsbesucher:innen wird dann, unter Infragestellung der jeweiligen Rollenmodelle, im Kontext der Kunst verhandelt. In Asien, China und im asiatischen Raum werden hingegen oftmals, motiviert durch den Wunsch, sich kulturell und ökonomisch als anschlussfähig zu erweisen, Meisterwerkdiskurse in Szene gesetzt und Blockbuster-Ausstellungen importiert, wobei den involvierten Kurator:innen vor allem organisatorische Aufgaben zufallen.

7.1 Prozessuales Kuratieren

In den 1960er Jahren, in der Hochphase der Studenten- und Bürgerrechtsbewegungen, standen Kunstwerke, die sich als Spekulationsobjekte eigneten, in Westeuropa und Nordamerika in der Kritik. Künstler:innen, die heute relevant sind, weil sie sich im Nachhinein als Avantgarde erwiesen haben, lösten sich von der Objektivität der Kunst, indem sie – zumeist auf der Basis von ausformulierten Konzepten – Prozesse initiierten, d.h. sprachbasierte Entwürfe kursieren ließen, Handlungsanweisungen gaben, Brücken zu verschiedenen Wissenschaftszweigen schlugen oder körper- und zeitbezogene Aktionen bzw. Performances aufführten (Lippard/Chandler 1968; Lippard 1973/1997). Mit Bezug auf John Deweys „Art as Experience“ (1934) und Maurice Merleau-Pontys Hauptwerk „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (1945) wurde Erfahrung zu einer zentralen ästhetischen Kategorie.

Parallel zu dieser Entwicklung veränderten sich die Formate von Kunstausstellungen. Zum einen gingen Galeristen wie Konrad Fischer in Düsseldorf nicht zuletzt aus Kostengründen dazu über, Künstler:innen aus Übersee einzuladen und zum Arbeiten in situ zu animieren, statt bereits fertiggestellte Werke aus weit entfernten Ateliers in Schauräume zu transportieren. Zum anderen konzipierten Kurator:innen prozessorientierte Projekte, die dem ephemeren Werkcharakter einer Kunst korrespondierten, die mit kunsthistorischen Etiketten wie Postminimalism, Arte Povera, Earth Art, Anti-Form und Conceptual Art nur unzureichend charakterisiert ist.

Kurator:innen wie Harald Szeemann, Wim Beeren, Marcia Tucker und James Monte begannen Ende der 1960er Jahre damit, Ausstellungsräume in Produktions- und Spielstätten der Kunst zu verwandeln. Harald Szeemann, der sich in Analogie zum Theatermacher explizit als Ausstellungsmacher und eben nicht als Kurator bezeichnete, sprach im Katalog zur Ausstellung „When Attitudes Become Form“ davon, dass es seine Absicht gewesen sei, das „Dreieck, in dem sich Kunst abspielt“, – Atelier, Galerie, Museum – zu sprengen“ (Szeemann 1969: o.P.). Zugleich richtete er, wie er in der Rückschau bemerkte, in dieser Zeit seine kuratorische Praxis an Künstler:innen aus, die die Prozesshaftigkeit ihres Machens hervorhoben. Ein künstlerisches Werk sei damals weniger ein Resultat als ein Vorgehen gewesen (Szeemann 2004: 25).

In der Aufbauphase von Ausstellungen wie „Anti-Illusion. Procedures/Materials“ (1969/70), die Marcia Tucker und James Monte im Whitney Museum in New York (Tietenberg 2008; von Bismarck 2016) ausrichteten, und „Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren“ (1969), die von Wim Beeren im Amsterdam Stedelijk Museum realisiert

wurde (Rattemeyer 2010), arbeiteten Künstler:innen vor Ort mit veränderbaren, flexiblen und vergänglichen Materialien wie Eis, Luft, Licht, Schaumgummi, Filz, Draht, Heu und Erde. Robert Morris' Postulat der Anti-Form, die Methode des zufälligen Übereinanderschichtens, des lockeren Aufstapelns und Hängens von Elementen, die dadurch vorübergehend Form annehmen (Morris 1968/1990), fand Widerhall in der prozessualen Kunst und veränderte die Rolle von Kurator:innen. Sie wurden zu Kompliz:innen der Künstler:innen. Für den geplanten Werkprozess – neben der Finanzierung – geeignete Räume und Materialien, für die Künstler:innen Reisemöglichkeiten, Unterkunft und Verpflegung bereit zu stellen, fiel von nun an in den Aufgabenbereich von Kurator:innen. Zudem galt es, die Eigendynamik produktiv zu nutzen, die sich in solchen Ausstellungen aufgrund von Materialeigenschaften und Zufällen, von Spannungen und Anziehungskräften, die zwischen den beteiligten Künstler:innen und Kurator:innen herrschten, entfaltete. Prozessual kuratierte Ausstellungen waren nicht bis ins letzte Detail planbar, und das Ergebnis, das zur Eröffnung präsentiert wurde, hatte keinerlei Bestand. Umso wichtiger wurden die medial transformierten Fixierungen: die in Fotografien und Filmen festgehaltenen Ausstellungsansichten.

Kurator:innen, die einkalkulierten, dass sich Unvorhersehbares ereignet, büßten einen Teil ihrer Autorität ein, denn es war nicht länger an ihnen, Werke zu platzieren und auf diese Weise zum Raum und zu imaginierten Betrachter:innen in Beziehung zu setzen. Damit verloren sie Kontrolle über die Zusammenschau und die Wahrnehmungsbedingungen einer Ausstellung. Zugleich aber gewannen sie auch an Autorität: Verantwortlich für die Konzeption, die Zusammenstellung einer „Gruppe“ von Künstler:innen, einen verheißungsvoll klingenden Titel und das diskursive Geflecht, das der Katalog aufspannte, wurde ihnen von nun an die Autorschaft einer Ausstellung (*exhibition auteur*) zugestanden (vgl. Kap. 6.3). Ihr Wert bemisst sich seither an ihrem individuellen Spürsinn. Gefragt war und ist, wer aus seinem Netzwerk genügend Hinweise bekommt, welche noch unbekannten Künstler:innen zur *community* und zur gemeinsamen Arbeitsweise passen könnten – daraus resultiert die aus der Musikszene übernommene Bewunderung für *artist's artist*, für Geheimtipps, die unter Künstler:innen kursieren. Darüber hinaus müssen Kurator:innen die Codes der *community* kennen. Nur wer ‚dieselbe Sprache spricht‘, die die ‚richtige‘ Haltung signalisiert – wer also mehr oder weniger die gleichen Bücher liest, die gleichen Textpassagen zitiert, die gleichen Kinofilme liebt, die gleiche Musik hört und den gleichen Kleidungsstil bevorzugt wie die Mitspieler:innen – kann sich auf das gemeinsame Abenteuer eines außerhalb von Kunsthochschulen heute kaum noch praktizierten prozessualen Kuratierens einlassen. Denn obwohl in der Kunst gern über die Notwendigkeit der Erfahrung des Scheiterns gesprochen wird, verzeihen Kritiker:innen und soziale Medien es

immer weniger, wenn ein prozessual angelegtes Kunstprojekt nicht zu einem vorhersehbaren Ergebnis führt.

7.2 Kollaboratives Kuratieren

Kollaborativem Kuratieren, das nicht mit Ausstellungen oder Aktionen von Künstler:innengruppen zu verwechseln ist, liegt epistemologisch Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Modell des Rhizoms zugrunde. Angestrebt wird ein Denken und Handeln in Netzwerken, in denen es keine Hierarchien und festen Positionen gibt. Kennzeichnend für kollaboratives Kuratieren ist, dass Autorschaftsmodelle, Identitäten und Rollenzuschreibungen von Kurator:innen, Künstler:innen und Kunstvermittler:innen reflektiert, irritiert und transformiert werden. In institutionalisierter Form wird kollektives Kuratieren seit 1969 von dem basisdemokratisch strukturierten Berliner Kunstverein Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) betrieben. Damit fällt die Gründung der NGBK in eine Phase, in der in den USA und Europa kollektives Kuratieren erstmals erprobt wurde, wobei anfangs allerdings noch nicht von einem *collaborative turn* (Billing/Lind/Lisson 2007) die Rede war.

Lucy R. Lippard, die als Kunstkritikerin Einblick in die Arbeitsweise damaliger in New York arbeitender Konzeptkünstler:innen hatte, initiierte 1969 anlässlich der Weltausstellung in Seattle eine Numbers Show, die anschließend durch mehrere Städte tourte (Lippard 2009; Butler 2012). Benannt nach der Einwohner:innenzahl der Ausstellungsorte wurden von 1969 bis 1974 eine Reihe von Numbers Shows gezeigt: „557,087“ in Seattle, „955,000“ in Vancouver, „2,972,453“ in Buenos Aires und „c. 7,500“ im kalifornischen Valencia; sieben weitere Stationen in den USA und in Europa folgten. Mit dem Ort wechselten auch die Teilnehmer:innen, wodurch sich der Kreis der involvierten Künstler:innen insgesamt erheblich erweiterte. Hatten sich zunächst Joseph Kosuth, Mel Bochner und die Begründer der Künstlergruppe Art & Language beteiligt, so waren bei der zweiten Ausstellungsstation Siah Armajani, Stanley Brouwn, Gilbert & George und Victor Burgin mit von der Partie. An der letzten Station der Ausstellung beteiligten sich, dem zunehmend feministischen Engagement Lippards Rechnung tragend, ausschließlich Künstler:innen.

Die Ausstellung ließ sich kostengünstig aufbauen und transportieren: Sie bestand aus Stapeln von Karteikarten, gestaltet von den kooperierenden Künstler:innen. Für die jeweils nächste Ausstellungsstation konnten die Karteikarten ohne großen Aufwand verändert oder ausgetauscht werden, denn sie waren nicht fest miteinander verbunden, sondern lose aufeinandergeschichtet. Einzig ihr Format hatte die Kuratorin vorgegeben.

„Dieses flexible und modulare Modell des Ausstellens und Publizierens verweist zum einen auf die für die damalige Konzeptkunst typische Vorliebe für nüchternes Informationsdesign sowie für unhierarchische Kompilationen und die Gleichwertigkeit von Objekten, Ideenskizzen, Texten, Zeichnungen, Fotografien etc. Zum anderen fügten sich in diese Ordnung der Künstler:innenbeiträge auch die in konzeptkünstlertypischem Schreibmaschinenstyle gehaltenen ‚Katalogtexte‘; und in diesem Maße, in dem diese ihre Sonderstellung verloren, stand zugleich die Unterscheidung zwischen künstlerischen und kuratorischen Positionen und Methoden tatsächlich zur Disposition“ (Buchmann 2012: 89).

Lucy Lippards Projekt ist paradigmatisch für eine Praxis des kooperativen Kuratierens, bei der es darauf ankommt, nicht Objekte, sondern Ideen zirkulieren zu lassen. Diese Ideen wurden im Geiste der US-amerikanischen *counterculture* der 1960er Jahre mehr als Gemeingut denn als individuelles Eigentum betrachtet, weshalb die Frage nach den Urheber:innen und deren Status – seien es nun Künstler:innen oder Kurator:innen – in den Hintergrund rückte. Tätigkeiten wie das Produzieren und Reproduzieren, das Ausstellen und Publizieren, das Rezipieren und Vermitteln wurden aus ihren traditionell hierarchischen arbeitsteiligen Zuordnungen und Chronologien entlassen und konnten – in Analogie zu den nur lose miteinander verbundenen Karteikarten – immer wieder neu gemischt werden.

Aus einem kollaborativen Prozess ging zu dieser Zeit auch das von Seth Siegelaub und John Wenderl kuratierte „Xerox Book“ (1968, 1. Auflage 1.000 Exemplare) hervor, an dessen Zustandekommen Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris und Laurence Weiner beteiligt waren. Jedem Künstler – konträr zu den Numbers Shows waren ausschließlich männliche, in New York tätige Künstler involviert – standen im Buch 25 Seiten zur freien Gestaltung zur Verfügung. Im Vorfeld festgelegt hatten Siegelaub und Wenderl das Format und das Medium: Einzureichen waren Fotokopien, die wiederum im Buch im Offsetdruck reproduziert wurden. Das Original – und mit ihm der Originalbegriff – wurde also gewissermaßen mit einem Reproduktionsverfahren zweiter Ordnung aus der Kunst verabschiedet.

Bei Kollaborationen wie diesen glichen sich die Vorgehensweisen der Kunstkritikerin, der Verleger und der Künstler:innen einander an. Im Vordergrund stand das gemeinsame Tun. Die Arbeitsformen der Kurator:innen – das Recherchieren, das Vernetzen, das Archivieren, das Präsentieren, das Schreiben, das Publizieren – unterschieden sich nicht von denen der Künstler:innen, was Lippard erlaubte, „die in ihren Augen parasitäre Rolle der Kunstkritikerin abzustreifen“ (Buchmann 2012: 95). Allerdings bezeichnete sich Lippard

in den 1960er Jahren nicht als Kuratorin, sondern als *compiler* (Lippard 2009), und im Katalog zu den Numbers Shows ist zu lesen, dass Lippard die Ausstellung organisiert habe. Von Kuratieren ist nicht die Rede. Auch Siegelaub und Wendler treten im „Xerox Book“ weder als Kuratoren noch als Herausgeber auf, sicherten sich allerdings auf den ersten Seiten der Publikation das Copyright.

Wenn Sabeth Buchmann also – aus der Sicht einer Kunstkritikerin – zurecht einen „Machtzuwachs im Sinne einer Ausweitung der Kritikzone [...]“ konstatiert, der „dem Kuratorischen zu mehr Potenz verhelfen konnte“ (Buchmann 2012: 99), wäre dem hinzuzufügen, dass das Tätigkeitsfeld – und damit die Profession – des freien Kurators bzw. der freien Kuratorin Ende der 1960er Jahre in den USA und in Europa erst im Entstehen begriffen war. Insofern dürfte das Modell multipler Autorenschaft, das Kollektivität – und damit Heterogenität – zu integrieren imstande war, Voraussetzung für die Etablierung der Instanz der freien Kurator:innen gewesen sein.

Der neuen Arbeitsweise der freien Kurator:innen korrespondierend, büßte der Begriff Ausstellung an Bedeutung ein. Vielmehr sprechen Kunstkritiker:innen seit den 1960er Jahren – analog zum Begriff Arbeit oder *work* in der Kunst, der eine Loslösung vom gegenstandbezogenen Kunstwerk und einen erweiterten Werkbegriff signalisiert – von Projekten, die es gemeinsam zu realisieren gilt. Kuratieren ohne institutionelle Legitimation, aber auch eine Relativierung individueller Entscheidungskompetenzen zugunsten eines kollektiven Arbeitsprozesses schränkte die Autorität der freien Kurator:innen, verglichen etwa mit dem etablierten Berufsfeld der Museumskonservator:innen, zunächst erheblich ein, multiplizierte und stabilisierte aber auf längerer Sicht ihre symbolische Macht.

Kulturelles und soziales Kapital von freien Kurator:innen ist zumeist weder ererbt noch von einer Institution verliehen, sondern – getreu dem Archetypus des sozialen Aufstiegs – selbst erarbeitet. Anerkennung und Erfolg verdanken freie Kurator:innen mithin ihrer individuellen Fähigkeit, sich in hohem Maße zu vernetzen und ihrer daraus resultierenden multidisziplinären Zugehörigkeit sowohl zur Kunst als auch zur Kunstkritik sowie zur editorischen Praxis. Als Unternehmer:innen definieren sich freie Kurator:innen – ebenso wie freie Künstler:innen – über gelebte Selbstermächtigung. Im günstigsten Falle werden sie – wie Harald Szeemann und Lucy R. Lippard – selbst zu einer Institution.

Die spielerische Leichtigkeit, die das kollaborative Kuratieren von *low-budget*-Projekten in *non-profit-spaces* anfangs noch hatte, aber auch sein widerständiges Potenzial, das Lippard immer stärker für ihre aktivistischen und feministischen Projekte zu nutzen

wusste, wieweit im Laufe der Zeit einer zunehmenden Professionalisierung, Akademisierung und Kommerzialisierung im allmählich im Entstehen begriffenen *curatorial system* (Krysa 2006). Die konzeptuellen Ansätze kamen der gesamtgesellschaftlichen Aufwertung immaterieller Wertschöpfungsprozesse entgegen und die Praktiken von Künstler:innen und Kurator:innen begannen, den projektbezogenen Tätigkeiten im *New Management* – Motivieren, Teams und Abläufe organisieren, Co-Akteure coachen und Lernszenarien entwickeln – zu ähneln. Ende der 1990er Jahre erlebte das kollektive Kuratieren, nicht zuletzt dank des erleichterten Zugangs zum World Wide Web, einen Aufschwung.

Beispiele hierfür sind u.a. die in der Kunsthalle Wien von Marion Pfiffer-Damiani, Paolo Bianchi, Gerald Matt und Wolfgang Fetz eingerichtete Ausstellung „Get together. Kunst als Teamwork“ (1999). Das in Zagreb gegründete Kuratorinnenkollektiv What, How & for Whom nahm in der Kunsthalle Fridericianum in Kassel „Kollektive Kreativität“ (2005) unter die Lupe. Die Künstler Pierre Huyghe und Philippe Pareno betätigten sich als Kuratoren, indem sie sich die Rechte am Manga-Charakter AnnLee sicherten und Freunde oder Bekannte aus dem Bereich der Kunst und des Designs dazu aufforderten, der Figur eine Vielzahl von Identitäten zu verleihen. Als Gemeinschaftsprodukt entstand ein Film, der in der Ausstellung „No Ghost Just a Shell“ in der Kunsthalle Zürich (2002), im San Francisco Museum of Modern Art (2002/2003) und im Van Abbemuseum Eindhoven (2003) im Loop gezeigt wurde. Nicht nur kooperativ, sondern auch transkontinental war das Projekt „The Progress of Love“ (2012/13) angelegt, das in den USA und Nigeria stattfand und unter anderem von Bisi Silva kuratiert wurde. Die beteiligten Künstler:innen untersuchten die kulturgeschichtlichen, religiösen und symbolischen Dimensionen der Liebe, die sich bis heute in Praktiken, Verboten und mit Macht verteidigten Verhaltensnormen niederschlagen.

Als kollektives Kuratieren bezeichnen auch Betreiber:innen von Online-Plattformen wie e-flux ihre Vorgehensweise. Sie setzen ihr unternehmerisches Know-how ein, um Kunstprojekte vorzustellen, Künstler:innenarchive zugänglich zu machen, in einem Online-Magazin Ausstellungsrezensionen zu verbreiten, auf Neuerscheinungen hinzuweisen und Ausstellungsräume einzurichten. Alles in allem verstehen sie sich als Bühne für den kritischen Diskurs in der zeitgenössischen Kunst. Sie finanzieren sich – wie die meisten Kunstzeitschriften – vor allem über Werbeanzeigen. Sabeth Buchmann verortet solche Plattformen in einer

„fortgeschrittenen Netzwerkökonomie [...] in der sich kommerzielle mit nichtkommerziellen Aktivitäten [...] vermischen und an deren Beispiel sich ersehen lässt, zu welchem Grad sich das internationale Kunst-, Ausstellungs- und Kritikgeschehen im Rahmen

expandierender Informationslandschaften inzwischen verflochten hat“ (Buchmann 2012: 91).

Maria Lind hingegen betont die Vorzüge der vielen losen Netzwerke, die der *collaborative turn* in der Kunst hervorgebracht habe. Aus Individuen seien Mitglieder einer Gemeinschaft, aus Konkurrent:innen – zumindest vorübergehend – Mitspieler:innen oder sogar Freunde geworden.

„Like multitude, ‘common’ can include singularities: the ‘common’ is based on communication between singularities, it comes from the collaborative social processes that lie behind all production“ (Lind 2007: 15).

Rekurrierend auf Jean-Luc Nancys Entwurf einer „Undarstellbaren Gemeinschaft“ (1988) bzw. Michael Hardts und Antonio Negris Konzept der Multitude stellt das kollektive Kuratieren in jedem Fall eine Alternative zu Gruppenbildungen in Aussicht, die sich über Nationen oder Religionszugehörigkeiten definieren. Einig sind sich die Kommentator:innen dieser kuratorischen Praxis dahingehend, dass sie den *collaborative turn* als Begleiterscheinung einer allgemeinen Aufwertung immaterieller Produktionsweisen in der Postmoderne interpretieren (Krysa 2006). Der Architekturtheoretiker Charles Jencks hatte bereits in den 1980er Jahren prophezeit, dass mit der Postmoderne die Dinge an Relevanz verlieren, während die Informationen an Bedeutung gewinnen. Informationen könnten weder besessen noch monopolisiert werden. Sie würden sich durch den Gebrauch nicht abnutzen, sondern vervielfältigen. „So wird [...] die postmoderne Welt nicht besessen oder gelenkt oder angeführt durch irgendeine Klasse oder Gruppe, mit Ausnahme des Cognitariats“ (Jencks 1990: 48). Es ließe sich also behaupten, dass das kollektive Kuratieren auf die Herstellung eines solchen Cognitariats abzielt. Eine netzaffene Intelligenzia, die zu meist das *open source*-Veröffentlichungsprinzip präferiert, beruft sich auf den seit dem 19. Jahrhundert heraufbeschworenen Avantgarde-Status der Künstler:innen und begründet diesen damit, dass sie immaterielle Produktionsprinzipien für ihre Zwecke einzusetzen weiß und in einer von Konflikten durchzogenen Welt die Utopie eines konsensualen Denkens und Handelns aufrecht zu erhalten vermag.

7.3 Institutionskritisches Kuratieren

Institutionskritische Kunst findet seit den 1990er Jahren ihr Pendant in einer institutionskritischen Praxis des Kuratierens. Geprägt von Fragestellungen und Methoden der *postcolonial* und *gender studies* werden institutionelle Vorgaben im Format der Ausstellung bzw. ihrer projektbezogenen Erweiterungen als Herrschaftsprinzipien untersucht. So lassen sich etwa die institutionellen ‚Rahmungen‘, das *Framing* im Sinne des Parergons (Derrida

1992), die kompetitive Marktorientierung von Kunstinstitutionen, die Vormachtstellung ökonomischer Gewinnabsichten und die Logik von Sammlungspräsentationen in Frage stellen, die Geschichte des Erwerbs von Kunst erzählen oder eine Öffnung der Archive und Depots betreiben, um auf die Auswahl des öffentlich Zu-Sehen-Gegebenen und damit auf Politiken des Zeigens (van den Berg/Gumbrecht 2010) hinzuweisen. Häufig wenden Kurator:innen dazu künstlerische Praktiken wie die Offenlegung von Raum- und Zeitbezügen im Sinne von *situational aesthetics* (Victor Burgin) an. Sie orientieren sich an Michael Ashers Projekt „deaccessions“ (1998), einer Katalogisierung der erworbenen, geliehen und wieder veräußerten Werke im Museum of Modern Art in New York, die den verborgenen Kreislauf des Kapitals, aber auch die Mechanismen einer Kanonisierung sichtbar machte, oder sie verweisen auf Konflikte und gewalttätige Aneignungen von Exponaten, indem sie Archivbestände und Dokumente in Schausammlungen integrieren und dadurch konträre Narrative unvermittelt aufeinanderprallen lassen.

Eindrücklich hatte der Künstler Fred Wilson 1992 in der Maryland Historical Society in Baltimore vor Augen geführt, welch heilsamen Schock eine solche Methode auslösen kann. Im Rahmen seiner Intervention „Mining the Museum“ ergänzte Wilson das konventionell in einer Glasvitrine ausgestellte Tafelsilber in der Abteilung „Metalwork 1793-1880“ durch eiserne Fußschellen, die er in den Depoträumen entdeckt hatte. Sein Vorgehen begründete er so:

„Ich präsentierte beides zusammen; normalerweise hat man ja getrennte Museen für die schönen und die grausigen Dinge. Tatsächlich aber hatten beide Formen der Metallarbeit viel miteinander zu tun, die Produktion der einen beruhte auf Ausbeutung, welche durch die andere ermöglicht wurde“ (Wilson 2001: 124).

Exemplarisch für eine weitere gelungene Form des institutionskritischen Kuratierens, das an der Schnittstelle zur künstlerischen Praxis angesiedelt ist, sei hier die Ausstellung „watching sugar dissolve in a glass of water“ erwähnt, die der Künstler Martin Beck 2017 im mumok in Wien einrichtete. Während Martin Beck zeitgleich in einer Einzelausstellung, die den Namen „rumors and murmurs“ trug, seine jahrelangen präzisen Untersuchungen von bereits existierenden Präsentationssystemen vor Augen führte, übliche Displays und Zeigestrategien rekonstruierte und eine treffende Analogie der Tätigkeit des Kuratierens mit dem Arrangieren von Blumen ins Bild setzte, zeigte er im Erdgeschoss des mumok eine von ihm getroffene Auswahl aus dem Museumsbestand. Mit einem Schwerpunkt in der Kunstproduktion der 1960er und 1970er Jahre stellte Beck Konstellationen her, die verblüffende ästhetische, strukturelle und gesellschaftspolitische Zusammenhänge etwa zwischen Robert Bechtes Hyperrealismus und Gerhard Richters

Landschaftsbildern, zwischen Karl Blossfeldts Fotografien und David Hockneys Selbstporträt im Atelier, zwischen Joe Baers skulptural anmutender Malerei und Charlotte Poseneskes Vierkantrohren aus Karton sichtbar machte.

Das „Kuratieren als antirassistische Praxis“, das im Umkreis der Universität für angewandte Kunst Wien intensiv diskutiert wird (Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld 2017), lässt sich ebenfalls dem institutionskritischen Kuratieren zuordnen, zeichnet sich aber durch seine aktivistischen, antirepressiven Haltungen, seine Nähe zu Diversitäts- und Gleichstellungsdebatten aus.

Die in diesem Kontext engagierten Kurator:innen befürworten oftmals das Modell einer *liquid democracy*. Sie verstehen Aufklärung nicht als abgeschlossenes historisches Phänomen, sondern als einen permanent notwendigen Prozess, ohne dessen emanzipatorische Dimension Demokratien ihre Basis verlieren. Rassismus wird als ein allgegenwärtiger Differenzierungs-, Ausgrenzungs- und Normalisierungsapparat (Terkessidis 1998) analysiert, der die Struktur und die Programme von Kunst- und Kulturinstitutionen geprägt hat und sie immer noch prägt. So stellt sich im Rahmen des Kuratierens als antirassistische Praxis etwa die Frage, inwieweit durch das öffentliche Präsentieren von Bildern, die intentional ausgestellt werden, um koloniale Expansions- und Unterdrückungspraktiken offenzulegen und anzuprangern, beim Publikum ungewollt koloniale Blickregime reinszeniert werden. Untersucht wird darüber hinaus, welche Ausgrenzungspraktiken Ausstellungsinstitutionen anwenden, etwa indem sie materiell Benachteiligte den Zutritt verwehren. Vor allem aber verfolgen die diesem Paradigma verpflichteten Kurator:innen das Ziel, durch zahlreiche Kollaborationspunkte bei der Erstellung des Konzepts, der Umsetzung und der Vermittlung einer Ausstellung oder eines Kunstprojekts „das Kuratieren aus dem Raum des ‚Unter-uns-Seins‘ herauszuführen“ (Bayer/Terkessidis 2017: 60).

Institutionskritisches Kuratieren ist im Rahmen von projektbezogenen Interventionen, die oftmals in Kooperation mit Hochschulen stattfinden, in Kunstvereinen und Kunsthallen gelebte Praxis. Institutionskritisches Kuratieren wird auch von Museen praktiziert, dann aber zumeist an Künstler:innen und freie Kurator:innen delegiert. Mit temporären Ausstellungen und befristeten Kooperationen wird ein Prozess der Aufklärung und der Befragung der Legitimität von Wissensformationen angestoßen, der längerfristig zu einer Veränderung der Sammlungspolitik, der Präsentationsprinzipien und der Denk- und Handlungsweise der Konservator:innen führen kann.

Problematisch ist jedoch, dass es nahezu unmöglich erscheint, einem *curatorial system*, „das Macht und Hierarchie auf unangreifbare, weil scheinbar ‚institutionskritische‘ und ‚(basis-)demokratische‘ Weise reorganisiert“ (Buchmann 2012: 103), argumentativ etwas entgegenzusetzen. Eine Gefahr des institutionenkritischen Kuratierens besteht mithin darin, dass aktuelle Bewertungsschemata absolut gesetzt und historische Schichten, etwa in musealen Sammlungen, allein unter Gesichtspunkten eines *presentism* (Hunt 2002), eines Gesinnungsterrors der eigenen Gegenwart, betrachtet werden. Eine solche Haltung aber würde, wie derzeit unter dem Stichwort Cancel Culture diskutiert wird, gerade nicht zu einem tieferen Verständnis von historischen Machtdispositiven führen, die bis in die Gegenwart wirksam sind, sondern deren Spuren eliminieren – und langfristig eine Homogenisierung bewirken und zu Intoleranz gegenüber all jenen künstlerischen Praktiken und kuratorischen Konzepten führen, die nicht den aktuell geltenden Normen entsprechen.

7.4 Historisierendes Kuratieren

Kunstaussstellungen sind nicht von Dauer, gerade darin liegt ihr Reiz. Seit Ende der 1980er Jahre wird diese Temporalität und Flüchtigkeit dadurch konterkariert, dass eine kunsthistorische Kanonisierung ‚wichtiger‘ Ausstellungen stattfindet (Klüser/Hegewisch 1991; Altshuler 1994; Hoffmann 2014), was zuweilen in ihrer materiellen Rekonstruktion gipfelt. Derartige Reenactments sind der Praxis der Wiederaufführung in Musik und Theater entlehnt; sie eignen sich besonders zur Historisierung von zeitbasierten Kunstpraktiken, können aber auch als Echoraum einer Remix-Kultur interpretiert werden. Ob und wie Performance- und Aktionskunst reinszenierbar sind, wurde ebenfalls im Format der Ausstellung thematisiert. Zu nennen wären hier die Ausstellungen „A little Bit of History Repeated“ (2001) in den KunstWerken Berlin, „A Short History of Performance I & II“ (2002/2003) in der Whitechapel Art Gallery, „Re-enact“ (2004) im Kunstzentrum Casco and Mediamatic in Amsterdam, „Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art“ (2005) im Witte de With Rotterdam, „Experience, Memory, Re-enactment“ (2004) im Piet Zwart Institute Rotterdam sowie „History will Repeat itself“ (2008) im Hartware MedienKunstVerein in Dortmund und in den KunstWerken Berlin. Die Dokumentation, Reaktualisierung und Wiederaneignung feministischer Strategien in der Performancekunst wurden beispielsweise in Ausstellungen wie „Wack! Art and the Feminist Revolution“ (2008) im Museum of Contemporary Art in Los Angeles und „Re-act Feminism“ (2009) in der Akademie der Künste Berlin vorgenommen.

In Deutschland begann die Rekonstruktion von Ausstellungen mit den „Stationen der Moderne“, die 1988, konzipiert von der Berlinischen Galerie, im Martin-Gropius-Bau in Berlin stattfand. Nachgestellt und in den Parours der – so heißt es mehrfach im Katalog –

„bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland“ eingereiht wurden unter anderen die „Erste Internationale Dada-Messe“ (1920) (vgl. Kap. 4.3), die „Erste Russische Kunstausstellung“ (1922), die „Neue Sachlichkeit“ (1925), „ZEN 49“ (1950) sowie die II. documenta (1959). Im Jahr 2012 reinszenierte das Wallraf-Richartz-Museum in Köln die „Sonderbundaustellung“ von 1912 und feierte auf diese Weise eine „Jahrhundertschau“. Im Sommer 2013 lebte die Ausstellung „Kapitalistischer Realismus“ (1963) in einer Mixtur aus Leihgaben, Reproduktionen und Dokumenten in der Kunsthalle Düsseldorf wieder auf, und 2015 machte sich die Fondation Beyeler an eine Rekonstruktion der futuristischen Ausstellung „0.10“, wie sie hundert Jahre zuvor in Petrograd stattgefunden hatte (vgl. Kap. 4.3). Sind diese Reenactments noch an die Verfügbarkeit oder zumindest an die Rekonstruierbarkeit materieller Werke gebunden, so nutzt das Stedelijk Museum in Amsterdam bereits offensiv die digitalen Möglichkeiten: Wer ein Smartphone besitzt, kann dem *genius loci* nachspüren und an einer virtuellen Führung durch die Ausstellung „Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructures“ aus dem Jahr 1969 teilnehmen.

Das Phänomen der Reenactments wurde seitens der Kunstkritik intensiv anlässlich der Rekonstruktion der Ausstellung „When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Informations“ diskutiert, die Harald Szeemann 1969 zunächst in der Berner Kunsthalle und anschließend im Museum Haus Lange in Krefeld sowie im ICA London realisiert hatte. Das Reenactment fand 2013, acht Jahre nach Szeemanns Tod, anlässlich der 55. Biennale di Venezia in der Fondazione Prada statt und traf somit auf ein internationales, gut informiertes Kunstpublikum. Wie Miuccia Prada, Vorsitzende der Fondazione Prada, im Katalog zum venezianischen Reenactment schreibt, kamen sie und ihre Mitstreiter – der Kurator Germano Celant, der Künstler Thomas Demand und der Architekt Rem Koolhaas – dahingehend überein, eine weitgehend identische Ausstellung zu re-inszenieren.

Das Streben nach dem ‚Identischen‘ wurde allerdings ebenso von der Architektur des venezianischen Palazzos wie von der Tatsache konterkariert, dass 44 Jahre später von den einst 148 ausgestellten Konzepten und Materialisationen gerade einmal 66 in Form von ‚originalen‘ Leihgaben, der überwiegende Teil hingegen entweder gar nicht oder in Form von Ausstellungskopien (Tietenberg 2015) gezeigt werden konnten. In der Folge wurden die Leerstellen, die signalisierten, dass eine Materialisation entweder unwiederbringlich verloren gegangen oder nicht ausleihbar war, durch gestrichelte weiße Linien auf dem Boden indiziert, mithin in Zeichen von Absenz überführt. Die Ausstellungskopien hingegen simulierten als formal und materiell dem ‚Vorbild‘ angepasste Repräsentationen die Anwesenheit abwesender Kunstwerke. In der Rezeption ereignete sich dadurch eine

Verkehrung. Während die Ausstellungskopien die Reise durch die Zeit scheinbar unverändert überstanden hatten und direkt die Sinne ansprachen, war die Begegnung mit den wenigen erhaltenen ‚Originalen‘, also den noch ausleihbaren Spuren und Überresten dessen, was 1969 für einen kurzen Zeitraum lose mit einer Person und einem Ort verbunden war und über seine Metaphorik und poetische Dimension Rückschlüsse auf eine künstlerische Haltung zuließ, in Venedig überaus ernüchternd. Mit Patina überzogen, welk und verblüht wirkten die historischen Überbleibsel. So blieb es vor allem den Informationsmaterialien, den Spuren des Prozesses des Ausstellungsmachens, vorbehalten, die historischen, ideologischen und ästhetischen Zusammenhänge zu erschließen, die im räumlichen Reenactment nicht wahrnehmbar waren. Die Archivalien, darunter Fotografien und Filme, aber auch Harald Szeemanns Telefonverzeichnis, die Relikte seiner ersten Schritte als Theatermacher, seine Skizzen der Ausstellungsräume, die Porträtfotos diverser Künstler, die Briefwechsel und die von Szeemann handgeschriebenen und illustrierten Bücher zu den Themen Geographie, Topographie und Mexico, brachten die Haltung des Ausstellungsmachers zur Anschauung und rückten seine Sprache und Kleidung, seine Denk- und Handlungsmuster in den Mittelpunkt. Als Hommage an Harald Szeemann ist auch das Reenactment seiner Ausstellung „Monte Verità – le mammelle della verità / Die Brüste der Wahrheit“ (1978) zu verstehen, das seit 2017 in der restaurierten Casa Anatta in Ascona zu besichtigen ist. Der für das Reenactment verantwortliche Kurator Andreas Schwab hatte dabei nichts weniger im Sinn, als Harald Szeemanns Denkraum zu rekonstruieren – und zwar anhand einer Sammlung von 975 Ausstellungsstücken, aber auch einer Vielzahl von Fotografien, Filmen und Interviewmitschnitten, die vom Zustandekommen der Ausstellung und von der Vielzahl der mit ihr verbundenen Kooperationen erzählen.

Reenactments wie diese profitieren immens von der Materialität der gezeigten Archivalien, „dem Geschmack des Archivs“ (Farge 2011). So werden im Kontext von Reenactments zum einen Archivalien präsentiert, die nostalgische Gefühle wecken oder sich – mit Michel Foucault – als Präfigurationen eines historischen Machtgefüges entschlüsseln lassen. Zum anderen sind Reenactments Zeugnisse einer derzeit dominanten Medienkultur der Übertragung. Die Archivalien, seien es Fotografien oder Filme, haben nämlich nicht nur das von Wolfgang Ernst beschriebene Potenzial, sich von ihren Trägern zu lösen und sich in Daten zu verwandeln, die als Digitalisate leicht zu vervielfältigen sind. Sie lassen sich auch von ihren Trägern lösen und dadurch vervielfältigen, dass man sie in greifbare Materialität und Dreidimensionalität überführt. Wenn Wolfgang Ernst zu dem Schluss kommt, die „Trümmer, welche jede neue Mediengeneration von der vorherigen zurücklässt, sind die Ausgrabungsflächen für Medienarchäologen“ (Ernst 2007: 33), so lässt sich

ergänzen, dass es sich bei diesen Trümmern auch um ideale Grabungsflächen für Kurator:innen handelt.

Medienarchäologisch gehen auch jene Kurator:innen vor, die auf die historisch enge Verbindung zwischen Kunstausstellung und Kunstakademie Bezug nehmen (vgl. Kap. 2.1). So vollzog der Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin, der 2015 gemeinsam mit der FU Berlin die Geschichte des Black Mountain College in Szene setzte, den *archival turn* der Kulturwissenschaften nach, indem dort Gemälde, Skulpturen, Tonaufzeichnungen, Konzeptpapiere, Briefe, Fotografien und Filme als gleichwertig nebeneinander präsentiert wurden. Die Kestner Gesellschaft ergänzte diese Erzählformation anlässlich der Ausstellung „Wo Kunst geschehen kann. Die frühen Jahre der CalArts“ (2019) nicht nur um Lehrpläne der von Walt Disney initiierten Ausbildungsstätte, sondern auch um Verfahren der *oral history*. Die Kurator:innen Philipp Kaiser und Christina Végh führten im Verlauf eines dreijährigen Forschungsprojekts ausführliche Interviews mit Künstler:innen, die an der Cal Arts studiert oder gelehrt hatten, und integrierten so persönliche Erinnerungen, die zuweilen miteinander im Widerstreit lagen, in eine öffentliche Ausstellung. Sie schufen also im Verlauf ihres historisierenden Kuratierens nicht nur ein dichtes diskursives Geflecht, sondern auch zusätzliche archivierbare Quellen, die sich wiederum in Ausstellungen und kunsthistorischen Diskurse einspeisen lassen.

Die „ästhetischen An-Ordnungen der Vergangenheit“ (Krankenhagen 2017: 12) erlauben einen multiperspektivischen Entwurf von (Kunst-) Geschichte, wobei diese sich hier nicht allein über Texte, sondern auch über Bildmedien von unterschiedlichem Status, über räumliche Dispositionen und nicht zuletzt über gesprochene Sprache auffächert und dadurch in ihrer Konstruiertheit und Widersprüchlichkeit zeigt. Vergleichsanordnungen, die Differenzen in Bezugnahmen und Deutungsmustern sichtbar machen, und Wiederholungen führen Museumsbesucher:innen die Zeitbezogenheit der Kunst und des Kuratierens vor Augen.

Historisierendes Kuratieren erlaubt es zudem, Imaginäres aufzudecken und Traditionen zu ‚erfinden‘ (Hobsbawm/Ranger 1992), um durch Rückprojektionen das eigene Denken und Handeln in der Gegenwart zu legitimieren. Mit diesem Konzept arbeitet äußerst produktiv das Van Abbemuseum in Eindhoven, wo Charles Esche als Direktor des Hauses mit der Reihe „Plug Ins“ das Sammeln und Kuratieren selbst zum Thema macht. Die Sammlungen des Hauses werden phasenweise unterschiedlich arrangiert und in ihrer Erzählstruktur zur Disposition gestellt, mitunter aber auch so präsentiert, wie dies in der Vergangenheit, etwa in den 1960er Jahren, als Edy de Wilde Direktor war, bereits der Fall

war. Das MSUM Ljubljana hingegen hat eine Strategie entwickelt, um durch Wiederholungen politische Aussagen zu machen. Immer dann, wenn der Handlungsrahmen des Museums durch finanzielle Kürzungen eingeschränkt wurde, griffen die Kurator:innen auf eine psychoanalytische Methode zur Verarbeitung von Traumata zurück: auf die Wiederholung. Sie reinszenierten die erste Ausstellung des Hauses „The Present and the Past“, in der es um die Folgen des Krieges im ehemaligen Jugoslawien ging (Bishop 2014: 47-53).

8. Öffentlichkeiten und Rezeptionshaltungen

Seit ihren Anfängen zielt die Kunstaussstellung – und somit auch die Tätigkeit, die heute als Kuratieren bezeichnet wird – auf die Herstellung von Öffentlichkeit bzw. von Teil-Öffentlichkeiten. Die jeweilige Gesellschaftsstruktur und die Rolle, die die Gesellschaft dem Individuum zuweist, spiegelt sich nicht zuletzt in der Haltung, die gegenüber der Kunst eingenommen wird. Durch die Art und Weise, wie es seine „gelehrigen Körper“ (Foucault 1976: 173ff) durch die Ausstellungsräume bewegt, verrät das Publikum viel über seine innere Organisation; Rezeptionsgewohnheiten lassen Rückschlüsse auf gesellschaftliche Zwänge, Verbote und Verpflichtungen zu.

8.1 Gäste eines Festes

Im 17. Jahrhundert war die Kunstaussstellung ein Kontrollinstrument des französischen Hofes, eine Art von Jahresbericht, erdacht dazu, Resultate der Académie royal de peinture et de sculpture zu veröffentlichen und so die Finanzierung der Kunstakademie aus der Staatskasse zu rechtfertigen (vgl. Kap. 2.1). Zwar hatten Salonausstellungen durchaus repräsentativen Charakter, doch adressierten sie keineswegs nur Angehörige des Hofes oder Kenner, die mit den Regeln des akademischen Kunstdiskurses vertraut waren. Ein Großteil jener Öffentlichkeit, die sich im Salon formierte, setzte sich aus Angehörigen des zweiten und dritten Stands zusammen. Wie Zeichnungen und Radierungen aus dem 18. Jahrhundert nahelegen, hatten die Gäste des gemeinsamen Festes zu dieser Zeit insgesamt wenig Scheu vor der Begegnung mit Kunst. Gemälde wurden mit dem Lorgnon aus der Nähe betrachtet, kleinere Skulpturen in die Hand genommen. Vor allem scheinen die Salonausstellungen Begegnungsorte für Jung und Alt gewesen zu sein, eine Festivität, die sämtliche Schichten inkludierte, und ein Ort, an dem gestaunt, gelacht und geplaudert wurde. Kunstaussstellungen versprachen interessante und unerwartete Begegnungen, Genuss und Vergnügen.

Sie boten aber auch ein Forum für gegenseitige Bewunderung und Kränkung, für Missverständnisse und Verachtung. So beklagte sich der Direktor der Akademie, Antoine Coyvel, im Jahr 1747 bitterlich über

„ein Publikum mit Vorurteilen, ein oberflächliches Publikum, ein boshafte Publikum, ein Publikum, das sich sklavisch der Mode verschrieben hat, alles zu sehen wünsche, aber nichts zu beurteilen imstande sei“ (Mai 1986: 17).

Um Verständnis für die damalige normative Ästhetik hervorzurufen, führten Journale und Kataloge an die Kunst und ihre Themen und Rekurse auf die Antike heran. Zum Kuratieren gehörte also von Beginn an auch das ‚Vermitteln‘, wie wir heute sagen würden.

8.2 Übungsfeld eines öffentlichen Raisonnements

Mit der Französischen Revolution wurde der Salon im ehemaligen Stadtschloss, dessen Inbesitznahme seitens des Volkes die Beendigung der Monarchie symbolisierte, zu einem Garanten gewaltsam erkämpfter republikanischer Freiheiten (vgl. Kap. 2.3), zu einem Ort, an dem die bürgerliche Öffentlichkeit sich auf sich und ihre verbürgten Rechte besinnen konnte. Die Kunstaussstellung wurde zum „Übungsfeld eines öffentlichen Raisonnements, das noch in sich selbst kreist“ und band den „Prozeß der Selbstaufklärung der Privatleute über die genuinen Erfahrungen ihrer neuen Privatheit“ (Habermas 1962/1990: 87) in ein sich jährlich wiederholendes Ritual ein. Bildmedien dieser Zeit geben ein Publikum wieder, das starr, sprachlos, ja ein wenig genant, auf jeden Fall aber auf Abstand bedacht, vor der Ordnung der Dinge in einem Ausstellungsraum verharrt.

8.3 Sensibilität als vereinender Erfahrungshorizont

Eine weitere Rezeptionshaltung, die seit dem 18. Jahrhundert im Ausstellungsraum eingeübt wurde, ist die sprachlos machende Begeisterung und Bewunderung, die *admiratio*. Die Mechanismen der Überwältigung und des Mitfühlens spielen in der transzendentalen Ästhetik Immanuel Kants eine ebenso große Rolle wie in Edmund Burkes leibnaher Herleitung einer Ästhetik des Erhabenen. Sensibilität wird als eine alle Bürger:innen verbindende Fähigkeit imaginiert, gleich welcher Herkunft diese sind. Für jene, denen es an finanziellen Mittel fehlte, Kunst zu erwerben, stellte die Einfühlung in die Kunst „die bildungsbürgerliche Kompensation mangelnder Zugangsberechtigung zur Kunst dar“ (Ullrich 2016: 24). An die Stelle von ererbtem Eigentum und schichtenspezifisch vermittelter Bildung rückte mit der Sensibilität eine Wertschätzung des intuitiven Verstehens, ein besitzloses Besitzen. So argumentiert der Kritiker Charles Du Bos: „Doch können alle Menschen Verse und Bilder beurteilen, weil alle Menschen sensibel sind und weil die Wirkung von Versen und Bildern in den Bereich des Gefühls gehört“ (Bätschmann 1997: 55).

Sensibilität ist wiederum die Voraussetzung für die Fähigkeit zur ästhetischen Einfühlung, die um 1900 als Grundvoraussetzung für ein aufeinander Bezug nehmendes soziales Miteinander galt. Nach Theodor Lipps schließt die vollkommene Einfühlung die Distinktion von Subjekt und Objekt aus. Eben dieser Zustand sei ein Freiheitsgewinn:

„Bin ich von meinem eigenen Ich frei und frei von dem, das außerhalb des ästhetischen Objekts liegt, bin ich ganz in ihm, dann verwirklicht sich in ihm meine ganze Kraft der Auffassung und Bewertung. [...] Ich bin nicht nur frei von allem außer dem Objekt und meinem realen Ich, sondern ich wirke und lebe auch in dem Objekte frei mich aus“
(Lipps 1906: 89).

Eine Reflexion des eigenen Standpunkts findet erst mit zeitlicher Verzögerung statt.

8.4 Diszipliniertes Bildungsbürgertum

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts gewinnt das Paradigma der Geschichte an Bedeutung. Der Ausstellungsraum wird zur humanistischen Bildungsstätte, wo in der Rückschau und in der Stille Nationen- und Geschichtsbegriffe nachvollzogen werden. Inzenatorisch-szenografische Gestaltungsmittel unterstützen diesen Prozess, indem sie zur Dechiffrierung der aus ihren vormaligen Kontexten herausgelösten Anschauungsobjekte – von Krystof Pomian als Semiophoren bezeichnet – beitragen. Die Dialektik des Sehens und Gesehenwerdens in Ausstellungsräumen hat für die Besucher:innen eine normalisierende Funktion; eingebunden in ein „*self-monitoring system of looks*“ (Bennett 1995: 82) betrachten sie Objekte und werden dabei zugleich wie Objekte betrachtet.

Die im Ausstellungsraum erworbene Bildung zeigt sich auf zweierlei Weise. Zum einen über die Fähigkeit zur Selbstüberwachung und Selbstregulation, d.h. in der Beachtung des Berührungsverbots zum Schutz gemeinschaftlichen Eigentums und im respektvollen Umgang mit ebenfalls anwesenden Museumsbesucher:innen, die weder durch lautes Sprechen noch durch das Kreuzen ihrer Sichtachsen gestört werden möchten. Zum anderen über die Akzeptanz einer vorgegebenen Organisation des Sehens: Wer die Ausstellungsräume durchläuft, bekommt eine chronologische Entwicklung, ein lineares Argumentationsschema vor Augen geführt. Ihm folgend, lernen Besucher:innen in Ausstellungsräumen, sich als Teil einer zivilisatorischen Entwicklung wahrzunehmen und werden mit einem Fortschrittsmodell vertraut gemacht, das mit europäischen Superioritätsphantasien einhergeht. Anschauungsunterricht geht in Bürgerkunde über, weshalb Tony Bennett – auf Michel Foucaults Untersuchungen von staatlichen Disziplinierungsmaßnahmen seit dem 18. Jahrhundert aufbauend – den Besuch von Ausstellungen als Schulung des „bürgerlichen Blicks“, als „*exercise in civics*“ (Bennett 1995: 102) bezeichnet hat.

8.5 Kontemplation und Zerstreuung

Rekurrierend auf mittelalterliche scholastische Denkmodelle und jesuitische Exerzitien – aber auch angeregt von westlichen Bildern indischer Meditationstechniken – wurden Museums- und Ausstellungsbesucher:innen seit Ende des 19. Jahrhunderts dazu angehalten, sich in geistiger Versenkung in Kunstwerke zu üben. In Abgrenzung zur Rezeptionshaltung in Vergnügungsparks zeichneten sich Kunstkenner:innen durch ihre Fähigkeit zur Versenkung und geistigen Vervollkommnung aus, was in „das museale Piedestaldenken“ (Hofmann 1970: 120) mündete. Die kontemplative Kunstbetrachtung, die sich in der Vereinzelung und Nichtsprachlichkeit vollzieht, wird heute oftmals zu Unrecht mit dem Adjektiv „passiv“ versehen, schließt sie doch eine aktive Beteiligung von Erinnerung, Sehnsucht, Identifikation, Imaginationskraft und Selbstentwurf ein. So nannte Walter Benjamin das kontemplative Sehen „gesteigerte Geistesgegenwart“ (Benjamin 1980: 503) und setzte ihm die „Rezeption in der Zerstreuung“ entgegen, die – etwa im Kino – „durch das Kollektivum erfolgt“ (Benjamin 1980: 504).

Allerdings ist die kontemplative Schau – etwa von Ernst Gombrich – dafür kritisiert worden, dass sie die historische Dimension der Kunst, aber auch den Bildungsstand und damit die soziale Herkunft der Betrachter:innen ignoriere und ein körperloses Auge voraussetze. Zudem wird der Kontemplation die Tendenz zur Individualisierung und zur Selbstbezogenheit, mithin der Rückzug aus den Verhandlungsszenarien der Gesellschaft angekreidet. Eine Wertschätzung erfährt die Rezeptionshaltung der Kontemplation in der Kunst bis heute dort, wo sie als Ausweg aus der Herrschaft der instrumentellen Vernunft – als Gegenmodell einer Reduktion menschlichen Denkens und Handelns auf Anwendbarkeit, Nutzbarkeit und Erfolgsorientierung – interpretiert wird (vgl. Schweppenhäuser 2012: 25).

8.6 Emanzipation

Das gedankliche Konstrukt der emanzipierten Betrachter:innen leitet sich aus dem Bereich der performativen Künste ab, in dem von emanzipierten Zuschauer:innen gesprochen wird. Anders als in der Kunst ist die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum klar definiert: Es ist die sogenannte vierte Wand. Insofern lassen sich die Praktiken, die 1916 im Cabaret Voltaire, im Kontext der Piscator-Bühne der 1920er Jahre und des Mitbestimmungstheaters der 1960er Jahre eingesetzt wurden, nur bedingt auf Ausstellungsräume übertragen. Gleichwohl nimmt auch die Emanzipationsbewegung der Ausstellungsbesucher:innen in den 1920er Jahren ihren Ausgang, als Bürger:innen der Weimarer Republik in Museen erstmals das Recht eingeräumt wurde, Kunstwerke zu berühren und Ausstellungswände zu verschieben (vgl. Kap. 5.4), also zumindest im Ansatz selbst kuratorisch

tätig zu werden. Wie im Mitbestimmungstheater wird in der Kunst, insbesondere im Happening bzw. in der Aktions- und Performancekunst, seither nach Methoden gesucht, um die Aufnahmebereitschaft des Publikums in Aktivität zu verwandeln und Repräsentation in Präsenz umschlagen zu lassen. Ob die bisher erprobten künstlerischen Strategien geeignet sind, Ausstellungsbesucher:innen einen Ausweg aus ihrer Unmündigkeit aufzuzeigen, wird kontrovers diskutiert.

Dem Künstler Tino Sehgal, der auf das Herstellen von Objekten verzichtet und stattdessen in Ausstellungsräumen Situationen konstruiert, indem er Schauspieler:innen engagiert, die auf der Basis seines Drehbuchs Ausstellungsbesucher:innen zum Mitmachen animieren, wurde etwa vorgeworfen, er installiere

„eine autoritäre Geste und Bevormundung des Besuchers, der möglicherweise ins Museum gekommen war, um Kunstwerke zu betrachten und stattdessen nun in den leerräumten Sälen nach den Vorgaben des Künstlers über freie Marktwirtschaft diskutieren soll“ (Geimer 2010).

Jacques Rancière hält derartige künstlerische Versuchsanordnungen, die die Hierarchien auszuhebeln versuchen, für rhetorische Gesten, deren Bedeutung wiederum nur von jenen zu entschlüsseln sind, die über die Kompetenz verfügen, die Situation im Ausstellungsraum als Differenzerfahrung wahrzunehmen und diskursiv einzuordnen. Zudem könnten solche Situationen außerhalb eben jener Ausstellungsinstitutionen, deren Macht sie zu unterminieren vorgeben, gar nicht stattfinden. Künstlerische Projekte und kuratorische Experimente könnten allerdings durchaus zu Emanzipation der Betrachter:innen beitragen, und zwar dann, wenn sie Orte des gesellschaftlichen Dissenses etablierten.

„Es gibt überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten, die uns etwas Neues zu lernen erlauben, wenn wir erstens die radikale Distanz, zweitens die Verteilung der Rollen und drittens die Grenzen zwischen den Gebieten ablehnen“ (Rancière 2009: 28).

Hier setzt beispielsweise das „Kuratieren als antirassistische Praxis“ an, das Methoden entwickelt, um gesellschaftliche „Gruppen zu ‚empowern‘, die bislang in den Darstellungen unterrepräsentiert bzw. gar objektiviert worden sind“ (Bayer/Terkessidis 2017: 56).

8.7 Partizipation

Die Beteiligung der Kunstrezipient:innen wurde lange Zeit als etwas beschrieben, das jeder ästhetischen Erfahrung inhärent ist. Hans-Georg Gadamer bezeichnete die mentale Teilnahme und die Reflexionsleistung der Rezipient:innen als *participatio*, während Umberto Eco in seinem Essay „Operta aperta“ (1962) den Rezipient:innen freie Reaktionen zubilligte und Roland Barthes den Leser als jemanden beschrieb, der „in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt“ (Barthes 1967/2000: 192).

„Obwohl diese Ansätze aus unterschiedlichen Diskurstraditionen stammen, ist ihnen gemeinsam, dass die Erfahrung von Kunst als Anteil der Rezipienten am Werkprozess aufgefasst wird, die per se ein Mit-Tätig-Sein erfordert“ (Spohn 2016: 40).

In den 1990er Jahren etablierte sich in der Kunst ein Begriff der Partizipation, der aus den Wissensbereichen der Politik, der Soziologie und der Pädagogik übernommen wurde, wo er signalisiert, dass in Demokratien Bürger:innen das Recht haben, die Gesellschaft, in der sie leben, mitzugestalten.

„Die Semantik, in die das narrative Konstrukt um den Begriff Partizipation verwoben ist, scheint von ihm untrennbar zu sein. Partizipation beschwört Selbstermächtigung und ist, explizit oder implizit, mit dem Ermöglichen von Gleichheit und Gemeinschaftlichkeit, mit einer Emanzipation derer, die bislang keine Stimme hatten, und dem Errichten demokratischer Strukturen konnotiert. Sie trägt die Hoffnung in sich, dass sich die Kontributionen der Einzelnen zu einem neuen, kollektiven und zugleich selbstbestimmten Handeln verbinden würden, dass nun jeder und jede zur Gemeinschaft einen realen Beitrag leisten, etwas bewirken könne“ (Spohn 2016: 40).

Die Teilhabe einer aktiven Bürger:innenschaft an politischen Organisationen, Institutionen und Entscheidungsprozessen (*Open Government*) generiert eine immense Aufmerksamkeit, sofern medienwirksam um Gestaltungs- und Bauvorhaben im öffentlichen Raum gerungen wird (Stuttgart 21). Weniger sichtbar, aber dafür nicht weniger folgenreich sind partizipatorische Ansätze, die im Rahmen der Kunst die binäre Logik von Akteur:innen und Rezipient:innen durchkreuzen (Rogoff 2005). Kunstrezipient:innen werden dazu animiert, ihren distanzierten Blick und ihren privilegierten Betrachter:innenstandpunkt aufzugeben.

Eine partizipative Kunst, die zumeist außerhalb ihrer angestammten Institutionen agiert und eine Vielzahl von Bürger:innen zur Teilnahme bewegt – etwa Joseph Beuys' „7000 Eichen“ (1982-1987), Suzanne Lacys „Prostitution Notes“ (1974), Hélio Oiticicas „Paragolés“ (1964-1979), Adrian Pipers „Mythic Being“ (1973), Projekte der Gruppe Wochen-Klausur oder Rirkrit Tiravanijas Kochaktionen – richtet sich nicht an Betrachter:innen, sondern an Mitwirkende. Aus Rezipient:innen werden – in Analogie zur Sharing-Kultur und zum Produktions- und Autorschaftsbegriff im digitalen Zeitalter – Kooperationspartner:innen, Ko-Autor:innen oder Ko-Produzent:innen, die sich politisch und sozial engagieren (Feldhoff 2016). Die Kunsthistorikerin Claire Bishop stellte die These auf, dass insbesondere jene Partizipationsprozesse, die nicht von namhaften Künstler:innen angestoßen werden, sondern ihren Ursprung in der Anonymität oder in größeren, heterogen zusammengesetzten Gruppen haben – wie Park Fiction in Hamburg (vgl. Kap. 10. 6) –, äußerst fruchtbar für alle Beteiligten sind (Bishop 2012). Partizipative Kunst stellt aber nicht bloß Autorschaft und Hierarchien in Frage. Sie lässt sich auch als Reaktion auf krisenhafte Situationen in Demokratien interpretieren. Partizipative Kunst übernimmt eine reparierende Funktion, ja kompensiert das Versagen sozialer Institutionen, indem sie auf die heilsame Wirkung des Aushandelns von konträren Positionen und auf das gemeinsame Tätigsein setzt. So heißt es bei Claire Bishop:

„Heute steht das Wiederaufleben der partizipatorischen Kunst in Zusammenhang mit den Folgen des Zusammenbruchs des real existierenden Kommunismus, mit dem offensichtlichen Fehlen einer brauchbaren linken Alternative, mit dem Entstehen einer ‚postpolitischen‘ Konsenspolitik und mit der nahezu totalen Vermarktung von Kunst und Bildung. Aber die Paradoxie der derzeitigen Situation besteht darin, dass Partizipation in westlichen Ländern inzwischen auch auf der populistischen Agenda neoliberaler Regierungen steht“ (Bishop 2006: 276; Übersetzung A. Tietenberg).

Auch eine interaktive Medienkunst, die in einem responsiven Environment User oder Spieler:innen adressiert (Hünnekens 1997), lässt sich den partizipativen Künsten zuordnen. Netzkunst basiert auf einer Hypertextstruktur, ist also nicht-linear organisiert. Prinzipiell ist sie veränderbar und interaktiv organisiert, auch wenn Nutzer:innen lediglich innerhalb der Grenzen vorheriger Programmierungen agieren können. Netzkunst bzw. *Internet Art* wird speziell für digitale Anwendungen und Rezeptionsmodi produziert, bietet somit den Vorteil, ortsunabhängig und global von jedem mobilen Endgerät aus zugänglich zu sein. Verglichen mit Intervention im Stadtraum oder performativen Praktiken im Ausstellungsraum hat Netzkunst allerdings einen entscheidenden Nachteil: Sofern sie nur am heimischen Rechner abgerufen und nicht in einem Museum, einem Kunstverein, einer

Galerie präsentiert und rezipiert wird, provoziert sie keine zufälligen Begegnungen von physisch anwesenden Ausstellungsbesucher:innen im Realraum.

Körperliche Präsenz aber ist die Grundlage der Partizipationskunst. Relevant für die kunsttheoretische Verortung der Partizipationskunst ist nämlich das vom Kurator Nicolas Bourriaud entwickelte Modell *relational aesthetics*. Bourriaud definiert Kunstrezipient:innen darin als physisch anwesende Menschen, die keine abstrakten Wesen, sondern Individuen mit einem wahrnehmungsfähigen Körper, einer spezifischen Geschichte und einstudierten Verhaltensweisen seien. Sie schätzten Kunst nicht aufgrund ihrer Autonomie, sondern erlebten sie als soziale Realität. Kunst habe eine lebenspraktische Funktion, denn sie sei ein Mittel zur sozialen Integration. Damit sei ihre gesellschaftliche Relevanz gegeben. Seither gilt physische Aktivität als notwendige Voraussetzung für Partizipationsprozesse in der Kunst, während mentale Teilhabe als passiv bezeichnet und abgelehnt wird.

„Diese Nicht-Unterscheidung von Kunst und sozialer Praxis verdichtet sich im Diskurs um den Topos der Partizipation. Er impliziert eine emanzipatorische Kraft im Handeln, in bloßer Tätigkeit, und an die Stelle einer autonomen Kunst tritt damit eine künstlerische Praxis, der eine inhärente gesellschaftliche Relevanz zugeschrieben ist.“ (Spohn 2016: 46)

Kunstinstitutionen stellen ihre Bereitschaft, sich auf basisdemokratische Verhandlungsprozesse einzulassen, seither demonstrativ dadurch unter Beweis, dass sie Rezipient:innen körperliche Teilhabe ermöglichen. So richtete beispielsweise das Museum of Modern Art in New York im Zuge seiner Neupräsentation der Sammlung im Jahr 2019 einen *creativity lab* ein, in dem, das Vorbild Anni Albers vor Augen, Textilien gewebt werden können. Befragungen seitens der Kunstvermittler:innen des MoMA hatten ergeben, dass die meisten Besucher:innen gern selbst Hand anlegen möchten. Auch die Hamburger Kunsthalle geht in diese Richtung. Im Rahmen des Workshops „Mein Blick“ dürfen Besucher:innen selbst kuratorisch tätig werden und Werke im Raum platzieren. *Hands-on-Ansätze* sind allerdings keineswegs frei von kommerziellen Interessen.

„Hier zeigt sich der vorläufige Triumph der Kunstvermittlung, die aus dem sozialistischen Geist der sechziger Jahre geboren und im Kulturkapitalismus als *user engagement* zum unverzichtbaren Mittel für die Quotensteigerung geworden ist.“ (Reichert 2019)

Auch interaktive *Instagram-Challenges*, wie etwa der Aufruf des Getty Museums, „Lieblingsbilder“ im Sinne von *tableaux vivants* zu Hause nachzustellen und die Fotografien der Session auf #gettychallenge zu posten, tragen dazu bei, dass sich im

Museumsumfeld *communities* bilden, die nicht nur im Netz, sondern auch im Museum zusammenkommen. Mitmach-Angebote wie diese und Aufrufe zum Liken, Kommentieren oder Taggen sind allerdings auch eine Reaktion darauf, dass der klassische Bildungshorizont, der zur ikonografischen und ikonologischen Entschlüsselung von Kunst notwendig ist – Latein-, Griechisch-, Mythologie-, Bibel-, Literatur- und Geschichtskenntnisse – kaum noch gegeben ist, gleich, welchen Schulabschluss die Kunstrezipient:innen erworben haben.

8.8 Streaming

Eine gegenteilige Rezeptionshaltung stellt das Streaming dar, das am heimischen Rechner als *Inhome-Entertainment* oder ortonabhängig mit einem Mobilgerät praktiziert wird: Besucher:innen streifen wie körperlose Augen durch weit entfernte Ausstellungsräume. Panoramaroboter geben hier die Perspektive und Blickrichtung vor, so dass die Rückbindung der Wahrnehmung von Kunst an Leib und Erfahrungshorizont der Rezipient:innen wenn überhaupt, dann nur sehr eingeschränkt stattfinden kann.

Digitale Dienste von unternehmensgeführten Webanwendungen ermöglichen – um den Preis des Datentrackings – diese Art von Zugang zu touristisch viel frequentierten Museen und Kulturstätten. Google Arts and Culture etwa, das mit dem Google-eigenen Dienst Street View arbeitet, bietet virtuelle Rundgänge durch weltweit etwa 1.200 Sammlungen an. Mit der Auswahl der in hoher Auflösung bereit gestellten Digitalisate werden Meisterwerk-Diskurse und Prozesse der Kanonbildung des 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhunderts unreflektiert fortgeführt. Die ins Netz gestellten Videos fungieren als visuelle Appetizer, die Anreize schaffen, dem Schwindel, den ein körperloser 360-Grad-Schwenk bei einem auf seinem Schreibtischstuhl sitzenden oder im Gras liegenden User auslösen kann, einen trittsicheren Museumsbesuch im Realraum folgen zu lassen. Filmische und virtuelle Ausstellungsrundgänge haben, auch wenn sie bei Nutzer:innen durchaus Neugier und den Wunsch wecken, die realen Schauräume zu besuchen, vor allem Surrogatcharakter. Für die ästhetische Erfahrung ist „die Differenz zum Bild, die dritte Dimension, wesentlich“ (Rebentisch 2003: 18).

Aber auch Museen und Ausstellungshäuser nutzen die Möglichkeiten des World Wide Web aktiv (Kohle 2018), um Ausstellungen durch digitale Angebote zu erweitern und ein Publikum zu adressieren, das mit Hilfe von Zooms und Info-Klicks anstrengungslos durch Schauräume und Archive gleiten möchte. Wenn sie es sich leisten können, installieren Museen und Ausstellungshäuser im Sinne eines *Audience Development* (Löseke 2018) selbsttätig Führungen per App, Audioguides per Podcast, Anwendungen wie *Augmented Reality*, *Gaming* oder *Geocaching*. Vorreiter und Vorbild für andere

Ausstellungsinstitutionen sind hier das Frankfurter Städel Museum, das sich seine digitalen Appetizer unter dem Namen Digitalials patentieren ließ, und das Metropolitan Museum in New York. Im besten Fall ergänzen sich die hauseigenen Angebote zum Online-Ticketing, die virtuellen Rundgänge, die Wahrnehmungsbedingungen im realen Ausstellungsraum, die Lektüre von Texttafeln oder Handouts und die Anwendungen für Tablets und Mobiltelefone gegenseitig. Eine emotionale Bindung von Nutzer:innen an Museen ist durch digitale Angebote durchaus herzustellen bzw. zu verstärken; so hat das Museum of Modern Art in New York circa 5 Millionen Follower auf Instagram.

Als ausgesprochen produktiv hat sich, sofern die personellen, technischen und finanziellen Voraussetzungen gegeben sind, die digitale Erweiterung der Museen in Richtung ihrer Selbsthistorisierung erwiesen: Bestände in Archiven und Depots bringen Kunstinteressierten vielstimmige Sammlungsgeschichten nahe und lassen sich zugleich im Rahmen von Forschungsprojekten fruchtbar machen (Maaz 2019). Hier eröffnet sich ein weites, noch zu erschließendes kuratisches Feld, das die Konzeption von Formaten zur Veröffentlichung von Ergebnissen aus dem Bereich der Provenienzforschung und der Objektbiografien einschließt.

8.9 Immersion

In der ersten Definition des Oxford English Dictionary bezeichnete Immersion das vollständige Ein- und Untertauchen eines Objekts in eine Flüssigkeit (Curtis 2008). Ein solcher Vorgang ist mit einer Transformation verbunden. Paradigmatisches Beispiel ist die christliche Taufe, d.h. der Prozess einer Anverwandlung, der dazu befähigt, Mitglied einer Gemeinschaft zu werden, die durch einen gemeinsamen Glauben verbunden ist. Im übertragenen Sinne spricht man von Immersion, wenn das Eintauchen in fiktive bzw. virtuelle Welten gemeint ist, in denen Raum- und Zeitbezüge außer Kraft gesetzt sind. Hierbei handelt es sich um Illudierungserfahrungen, die durch technische Effekte erzeugt werden. Bildtechnische Medien des 19. und 20. Jahrhunderts wie Panorama, Diorama und Cinorama haben diese Rezeptionshaltung vorbereitet. Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser merkt in seiner Theorie der Fiktion, bezugnehmend auf den Philosophen Hans Vaihinger, an, es handele sich um Effekte des „Als ob“ (Iser 1993: 39). Immersive Effekte können auch im Kontext der Kunst in Kollektivität münden. So setzten Mark Boyle und Joan Hill in den 1960er Jahren per Diaprojektor projizierte Lichtmuster ein, um Bühnenshows von Bands wie Soft Machine zu untermalen. Das Publikum konnte sich getrost einem psychedelischen Farb- und Klanggusch hingeben, weil es sich der Boyle Family zugehörig und dadurch der gegenseitigen Fürsorge gewiss sein durfte.

Heute wird der Begriff Immersion zumeist verwendet, um das Eintauchen in eine *Augmented Reality* zu bezeichnen, für die der Einsatz von VR-Brillen, Kopfhörern und Controllern Voraussetzung ist. Evoziert wird die Erfahrung einer simulierten Präsenz in digital erzeugten Räumen – es kann sich beispielsweise um Zeitreisen oder das Sich-Selbst-Erleben als Alter Ego durch die Übertragung auf einen Avatar handeln.

„Das Vokabular der Immersion klingt progressiv und demokratisch: Hierarchien sollen beseitigt, die falsche Front zwischen Subjekt und Objekt aufgelöst, Betrachter und Werk sollen aus ihrer Isolierung befreit werden“ (Geimer 2018).

Dem Wunsch nach Immersionserfahrungen, den viele Ausstellungsbesucher:innen verspüren, kommen Kurator:innen nach, indem sie Ausstellungen wie „Welt ohne Außen“ (2018) realisieren. Unter diesem Motto luden die Kuratoren Tino Seghal und Thomas Oberender das Publikum zu Teezeremonien und Duftproben in den Berliner Martin-Gropius-Bau ein. Mit Hilfe eines 3-D-Films von Nonny de la Peña, die in der Presseerklärung als VR-Pionierin vorgestellt wurde, durften sich die Ausstellungsbesucher:innen sogar in die Lebenswelt eines Gefängnisinsassen einfühlen, der in den USA in Einzelhaft saß. Wer die Datenbrille absetzte, konnte – ähnlich wie am hell erleuchteten Ausgang einer Geisterbahn – feststellen, wie schnell der wohlige Gruseffekt nachließ. Dass die Simulation eines Inhaftierten nötig war, um dem Publikum das Ausbrechen aus seiner Isolation zu ermöglichen, war eine besondere Pointe. Der Kunsthistoriker Peter Geimer stellte fest, dass „Welt ohne Außen“ vor allem eines deutlich gemacht habe: Das Projekt der Aufklärung sei an seine Grenzen gestoßen. Die Alternative zur Aufklärung aber könne „wohl kaum die schiere Affirmation im Eintauchen, Dabeisein und Mitmachen sein“ (Geimer 2018). Dem Publikum werde die Möglichkeit vorenthalten, sich zu positionieren und das Erlebte kritisch zu reflektieren.

Immersionsangebote, die dem Publikum derzeit von Institutionen wie dem Nxt Museum in Amsterdam gemacht werden, kommen den Rezeptionsgewohnheiten einer konsumorientierten Mittelschicht in Westeuropa und Nordamerika entgegen: Immersive Gegenwartskunst setzt auf Individualisierung und Vereinzelung, sie simuliert eine dialogfreie Expansionserfahrung durch das Eintauchen in künstliche Welten, und sie verschleiert durch das Versprechen eines „unmittelbaren Erlebens“ des Artifiziiellen mittels körpereigener Sinne, dass Herkunft, Bildung und Spracherwerb Einfluss auf die Wahrnehmung von Kunst haben. Vor allem gaukelt sie dem Publikum vor, es befinde sich im paradiesischen Zustand der konfliktfreien, anstrengungslosen Teilhabe aller an allem. Noch größeres Wohlbefinden löst wohl nur das Wissen um die Folgenlosigkeit des eigenen Handelns oder Nicht-Handelns in immersiven Räumen aus.

Diese Haltung forderte der Regisseur Ilya Khrzhanovsky mit seinem DAU-Projekt provokativ heraus. Drei Jahre lang bereitete er zusammen mit 400 Wissenschaftler:innen, Philosoph:innen und Künstler:innen im Nachbau eines sowjetischen Forschungsinstituts eine Totalimmersion in die sowjetische Lebens- und Arbeitswelt des Physikers Lew Landau vor:

„[...] die unter diesen Laborbedingungen spontan sich ergebenden Situationen kollegialer Gespräche, Intimitäten, Rivalitäten, Konflikte, offener Gewalt und sexueller Vergewaltigung wurden von einem Kamerateam unter Jürgen Jürges in vivo gefilmt. Darstellung und Realität sollten in diesem postmodernen Gesamtkunstwerk endlich zusammenkommen, Kunst durch die Vivisektion einer Mikrogesellschaft vor laufender Kamera in Leben aufgehen. Finanziert wurde das Ganze vom geheimnisumwitterten russischen Unternehmer Sergey Adoniev“ (Hanimann 2019).

Khrzhanovsky sei mit seinen Immersionsangeboten den eigenen Ansprüchen nicht gerecht geworden, urteilten Kunstkritiker:innen: „Über die Wirkung von inszenierten Museumsräumen, wie man sie schon dutzendmal gesehen hat, kommen sie kaum heraus“ (Hanimann 2019). Eine weitere Herausforderung für Kurator:innen besteht also darin, die Erfahrung der Immersion jenseits technologischer Selbstfeiern und unkritischer Unterhaltungseffekte fruchtbar zu machen.

9. Potenziale des Kuratorischen

Auch wenn Kurator:innen heute verstärkt als kulturwissenschaftlich breit aufgestellte Mediator:innen arbeiten und sich im Zuge des kollaborativen Kuratierens intensiv auf Projekte mit Mitspieler:innen einlassen, die nicht nur aus Künstler:innen und Kunstinteressierten bestehen, so lässt sich nicht ignorieren, dass die kuratorische Praxis – ebenso wie die künstlerische Praxis – implizit vieles voraussetzt, was nicht in jedem Land der Erde gegeben ist. Schon allein dass etwas, ausgewiesen als Kunst, um des Zeigens willen gezeigt wird (vgl. Kap. 1), ist alles andere als ein universales Naturgesetz, sondern das Ergebnis einer jahrhundertelangen kulturellen und gesellschaftspolitisch brisanten Auseinandersetzung um Bildungsprogramme, aber auch um das Verhältnis von Kunstakademien, Künstler:innen und bürgerlichem Freiheitsbegriff. Diese Auseinandersetzungen wurden wortreich und unter Einsatz einer Vielzahl ästhetischer und sozialer Experimente geführt. Welche Potenziale das Kuratorische hat, um heute die Hierarchien zwischen dem Zeigenden und dem Gezeigten, zwischem den Betrachter:innen und dem Betrachteten aufzubrechen, wird im Folgenden diskutiert.

9.1 Historischer Ballast oder Chance?

Noch heute zeugen das Prozedere, das einer Kunstaussstellung vorausgeht, sowie ihre wichtigsten Strukturelemente – die *Conférence*, die akademischen Streitgespräche, um das *Règlement* auszuhandeln, die *Vernissage*, die historisch den Zeitraum vor der Eröffnung bezeichnete, in der nur ein ausgewähltes Publikum Zutritt zum Salon hatte, während die Maler:innen die letzten Minuten nutzten, um ihre Gemälde mit einem Schutzfirnis zu überziehen, der einst *livret* genannte Ausstellungskatalog, die *Finissage* und die *critique d'art*, die Einschätzung durch die Kunstkritik, – von ihrer historischen Verbindung zur französischen Kunstakademie und zum französischen Hof.

Ihr *modus vivendi* ist der öffentliche Wettbewerb, nicht das kollektive Miteinander: Ausstellungskünstler:innen ringen seit eh und je im Ausstellungsraum um soziale Anerkennung und Verkäufe. Kurator:innen sind in diesen Konkurrenzkampf involviert, wenn sie für den einen oder die andere Brücken zu Museen und Sammler:innen schlagen. Sie sind an der Vergabe von Stipendien und Preisgeldern beteiligt und sie entscheiden über die Höhe von Produktionskostenzuschüssen bzw. Ausstellungshonoraren. Und auch die Schnittstelle zum Kunstmarkt ist für ihr Tätigkeitsfeld relevant. Schließlich werden in Kunstaussstellungen immer noch vorrangig verkäufliche Werke präsentiert, die als Waren kursieren und zwecks Wertsteigerung in Besitz genommen werden können. Obendrein sind Kunstaussstellungen politisch instrumentalisierbar, was sich anhand von ideologischen Schauen wie „Entartete Kunst“ (1937/38) und „Deutsche Kunstaussstellung“ (1937),

„Das Sowjetparadies“ (1941) oder propagandistischen Inszenierungen des „neuen Menschen“ in der Sowjetunion (Hille 2007) historisch nachweisen lässt.

Es sei aber auch daran erinnert, dass die Institutionen der Kunst ebenso wie die Formate ihrer Präsentation und Diskursivität – traditioneller Weise die Kunstausstellung und die Kunstkritik – im Zeichen der Aufklärung an Bedeutung gewonnen haben. Die Kunstausstellung, die ihre Wandlungsfähigkeit und ihr Potenzial, sich verschiedenen Kunstbegriffen, Räumen, Medien, Kommunikationsstrukturen, Rezeptionsweisen und Auffassungen von gesellschaftlicher Teilhabe anzupassen, über Jahrhunderte hinweg unter Beweis gestellt hat, darf daher in ihrer Signalwirkung nicht unterschätzt werden. Sie ist seit ihren Anfängen im Louvre ein Forum sozialer Begegnungen sämtlicher Gesellschaftsschichten und seit 1791 – ebenso wie die freie Presse – ein Garant der freien Meinungsäußerung freier Bürger:innen (vgl. Kap. 2.3) gewesen. Dass dieses Recht in der Praxis, insbesondere im musealen Kontext des 19. und 20. Jahrhunderts, vor allem von einer privilegierten Schicht, die sich über Herkunft und Bildungsniveau definiert und deren Wahrnehmungsvermögen der institutionellen Logik der Zurschaustellung angepasst ist, in Anspruch genommen wurde und wird, ist vielfach untersucht und bemängelt worden.

Nach Auswertung von mehr als 10.000 Fragebögen und einer Sukzessivbefragung bei 2.000 Museumsbesucher:innen stellten Pierre Bourdieu und Alain Darbel bereits im Jahr 1966 in ihrer Studie „L’amour de l’Art“ fest:

„Die Statistik zeigt, daß der Zugang zu Werken der Kultur ein Privileg der gebildeten Klassen ist. Doch dieses Privileg gibt sich allen Anschein der Legitimität. Denn in der Tat sind nur jene ausgeschlossen, die sich selbst ausschließen. Der Umstand, daß kaum etwas leichter zugänglich ist als ein Museum und auch die ökonomischen Hürden, die man auf vielen anderen Gebieten wahrnimmt, hier so niedrig sind, scheint es zu rechtfertigen, sich auf eine natürliche Ungleichheit der ‚kulturellen Bedürfnisse‘ berufen zu können“ (Bourdieu/Darbel 2006: 67).

In welchem Maße diese angeblich natürlichen „kulturellen Bedürfnisse“ stattdessen auf diskriminierenden Exklusion- und Marginalisierungsmechanismen beruhen, ist im Kontext der *gender studies* und der *postcolonial studies* detailliert dargestellt worden. Aber haben Museen und Kunstausstellungen nicht in den letzten Jahren bewiesen, dass sie sich dazu eignen, unter Beteiligung von heterogenen Teil-Öffentlichkeiten Dekolonialisierungskämpfe auszutragen? Lässt sich die Tatsache, dass ausgerechnet jene Museen, die während der britischen Kolonialherrschaft gegründet wurden, in Indien die einzigen Orte sind, zu denen Angehörige der untersten Kaste unbeschränkt Zugang haben (Singh 2009:

52), nicht als Indiz dafür deuten, dass in Ausstellungsräumen noch immer ein Funke aus der Zeit der Französischen Revolution – die Idee universell geltender Menschenrechte und das Recht auf Bildung und Mitsprache in einer Zivilgesellschaft – glimmt, der in der Gegenwart wiederentfacht werden kann? Warum sonst wären im Rahmen von Kunstausstellungen in den letzten Jahren strittige Themen wie postkoloniale Subjektansprüche, Feminismus und *queer theory*, Identitätspolitik, das Zusammenleben unterschiedlicher Spezies, Wohnformen, Verstädterung, Umwelt- und Ökologiebewegungen verhandelt worden?

Kurator:innen agieren als „Mittler:innen zwischen Kunstwerken bzw. Ausstellungsobjekten, Themen und Publikum“ (Micossé-Aikins/Sharifi 2017: 137). Setzt ein solches Tätigkeitsfeld von Kurator:innen, wie es sich seit den 1960er Jahren in Europa und den USA herausgebildet hat, aber nicht – auch wenn dies selten offen ausgesprochen wird – den „Dreiklang des Bürgerrechts“ voraus, den John Locke 1690 als unveräußerliches Recht auf „*life, liberty and property*“ definierte (Locke 1690/2012)? Anders gesagt: Ist Kuratieren – verstanden als eine Analogie zum Recht auf freie Meinungsäußerung – ohne demokratische Strukturen, freie Wahlen, freie Berufsausübung, die Trennung von Staat und Kirchen, die Bildung von Privateigentum, Religionsfreiheit, Geschlechtergerechtigkeit, Reisefreiheit gar nicht möglich? Wirkt Kuratieren in Weltgegenden, in denen derartige Grundrechte nicht gewährleistet sind, provokatorisch? Oder weckt es falsche Hoffnungen? Ja, bewirkt der globale Siegeszug des Kuratorischen gar eine

„zynische Umarmung und repressive Integration eines breiten zeitgenössischen Spektrums anti-hegemonialer Praktiken [...], die ihre kritische Differenz in experimentellen und widerständigen Kunst- und Kulturkonzepten zwar geltend machen können und doch stets in eingeschliffene Systeme von Differenzierung und Homogenisierung“ (Enwezor 2002: 111)

integriert zu werden drohen? Beschleunigen Kurator:innen, ohne es zu wollen, Vereinnahmungen der Kritik und des Widerständigen? Sind sie dadurch an einer Homogenisierung von Kulturen beteiligt? Oder können sie, gerade weil sie keineswegs neutral sind, etwas Substanzielles zu transkultureller Verständigung und Toleranz beitragen?

9.2 Austauschprozesse als Allianzen

In einem Vortrag über „Die gesellschaftlichen Bedingungen der Zirkulation der Ideen“, der sich auf die Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland konzentriert, stellte Pierre Bourdieu die These auf, dass Missverständnisse stets dort entstehen, wo Texte ohne ihren Kontext kursieren (Bourdieu 2004). Auch Kunstwerke, Sammlungsbestände und Ausstellungen, die auf Reisen gehen, transportieren das Produktionsfeld, dessen Hervorbringungen sie sind, nicht ohne weiteres mit. Bourdieu zufolge re-interpretieren Rezipient:innen, „die selbst in einem anderen Produktionsfeld verankert sind“, zwangsläufig die importierten Kulturerzeugnisse „entsprechend der Struktur des Aufnahmefeldes“ (Bourdieu 2004: 38), was die „Wirkung eines entstellenden Prismas“ (Bourdieu 2004: 44) haben kann. Es werden Oppositionen zwischen Ähnlichem und „falsche Ähnlichkeiten zwischen unterschiedlichen Dingen“ (Bourdieu 2004: 43) vermutet. Solche Missverständnisse können durchaus produktiv sein, etwa, wenn Autoritäten und am Entstehungsort übliche normative Zuschreibungen in der Ferne nicht als solche bekannt sind und sich so das Spektrum möglicher Annäherungen und Interpretationen erweitert.

„Dies legt den Gedanken nahe, dass das Urteil des Auslandes ein wenig wie ein Urteil der Nachwelt wirkt. Wenn die Nachwelt im Allgemeinen besser urteilt, dann liegt das daran, dass die Zeitgenossen Konkurrenten sind und dass sie ein uneingestandes Interesse daran haben, nicht zu verstehen oder das Verstehen zu verhindern. Die ausländischen Leser verfügen ähnlich wie die Nachwelt in gewissen Fällen über eine Distanz, eine Unabhängigkeit gegenüber den sozialen Zwängen des Feldes“ (Bourdieu 2004: 38).

Diese Distanz werde aber selten produktiv genutzt, da „eine Internationale der Mandarine“ (Bourdieu 2004: 38) grenzüberschreitend vernetzt sei und die Rezeption steuere. Kulturelle Produktionen seien bereits markiert, wenn sie in der Ferne einträfen. Es habe ein Auswahlverfahren stattgefunden und Institutionen seien sowohl im Aufnahmefeld wie im Ausgangfeld involviert. Hier nun kommen Kurator:innen ins Spiel. Sie nehmen Positionen ein, die in Bourdieus Modell den *gate keepers* zukommt. Ihre Funktion ist es, eine Auswahl dessen, was kursieren soll, zu treffen, wobei sie selbst nie frei von eigenen Interessen sind.

„Wenn ich publiziere, was ich mag, bedeutet das auch, dass ich meine Position im Feld stärke, ob ich es nun will oder nicht, ob ich es weiß oder nicht, selbst wenn diese Wirkung bei der Planung meines Vorhabens überhaupt nicht bedacht wurde“ (Bourdieu 2004: 39).

Entscheidungen vollzogen sich zumeist aufgrund „von Positions-Homologien in den verschiedenen Feldern, denen Interessens-Homologien entsprechen wie Homologien des Stils, der intellektuellen Gruppen und Projekte“ (Bourdieu 2004: 39). Kurator:innen tun mithin gut daran, sich selbst und anderen gegenüber die interessen geleitete Relativität ihres Tuns einzugestehen.

Es ist zu bedenken, dass Austauschprozesse in Allianzen münden. Im In- wie im Ausland werden Teil-Öffentlichkeiten adressiert, die ähnliche Vorlieben, Einstellungen und Ziele teilen. Insofern besteht die Aufgabe von Kurator:innen darin, nicht nur Werke, sondern auch symbolisches Kapital zirkulieren zu lassen, was heißt, die ‚richtigen‘ Gruppen durch passende Kommunikations- und Distributionssysteme anzusprechen und lokale Größen in Ausstellungen und Kunstprojekte einzubinden, die für die jeweils adressierte Teil-Öffentlichkeit eine Einordnung und eine Bewertung des Angekündigten oder Gezeigten möglich machen. Bourdieus Ratschläge aufgreifend, sollten Kurator:innen darüber hinaus den Mut haben, kulturelle Differenzen klar zu benennen. Wer kuratiert, sollte also die geschichtlichen Grundlagen und nationalen Codierungen des eigenen Handlungsrahmens ergründen und explizit machen, „derer sich die sozialen Akteure in ihrer kulturellen Produktion und Rezeption bedienen, ohne es zu wissen“ (Bourdieu 2004: 45). Nur wenn Differenzen offen gelegt und historische Voraussetzungen als solche wahrgenommen und benannt werden, lassen sich laut Bourdieu „die Strukturen des nationalen, kulturellen Unbewussten an den Tag legen, um sie zu beherrschen“ (Bourdieu 2004: 45), statt von ihnen beherrscht zu werden. Ganz im Sinne der Aufklärung plädiert Bourdieu dafür, durch die Erforschung und Artikulation kollektiver Denkgewohnheiten „die gesellschaftlichen Bedingungen für einen rationalen Dialog zu schaffen“ (Bourdieu 2004: 45).

Um ein Beispiel zu geben: In vielen Ländern Westeuropas und Nordamerikas sind die Rollen der beteiligten Akteur:innen im Kunstsystem weitgehend ausdifferenziert und festgelegt. In Osteuropa hingegen sind die Übergänge zwischen Galerist:innen, Konservator:innen, Kurator:innen, Kritiker:innen und Wissenschaftler:innen oftmals fließender. Vor allem aber können, wie sich anhand der russischen konzeptuellen Kunst der 1980er Jahre zeigen lässt, Künstler:innen und Publikum identisch sein, d.h. der Kreis der Produzent:innen und der Rezipient:innen ist überschaubar und obendrein in sich geschlossen. Gemeinsame Aktionen gewinnen gerade dadurch an Relevanz, dass sie, nicht zuletzt aus Furcht vor staatlichen Repressionen, unter Ausschluss einer breiten Öffentlichkeit stattfinden. Hier kuratorische Projektarbeit etablieren zu wollen, wie sie seit den 1990er Jahren in westlichen Ländern zum Konterkarieren von Machtpositionen und Individualisierungsprozessen erprobt werden, indem die Rollen der Akteur:innen im Feld der Kunst im

Verlauf kuratorischer Handlungen immer wieder neu verteilt werden (von Bismarck 2003: 91), dürfte sich mithin als obsolet, wenn nicht sogar als kontraproduktiv erweisen.

Auch zeigt sich, dass Akteur:innen keineswegs immer das Gleiche meinen, wenn sie das Gleiche sagen, zum Beispiel, wenn sie über zeitgenössische Kunst sprechen. Annette Bhagwati, die von 2012 bis 2019 Projektleiterin am Haus der Kulturen der Welt in Berlin war, bevor sie die Leitung des Museums Rietberg in Zürich übernahm, erinnert sich daran, dass sie in Vorbereitung eines Projekts feststellen musste, dass indische Künstler:innen ihre künstlerische Praxis und ihren Werkbegriff variierten, je nachdem, ob sie für den lokalen oder den internationalen Kunstmarkt arbeiteten. Sollte also im Rahmen einer Ausstellung in Berlin nur das gezeigt werden, was sich bereits als anschlussfähig an eine internationale Kunstszene erwiesen hatte? Schließlich wurde die indische Kunsthistoriker:in Geeta Kapur, die sehr wohl wusste, dass ihr die Rolle einer Übersetzerin zugedacht war, damit beauftragt, das Konzept zur Ausstellung „sub Terrain. Artworks in the Cityfold“ zu entwickeln, die 2003 am Haus der Kulturen der Welt stattfand.

„In her curatorial selection, she opted for works that could transcend local references and inscribe themselves into the vernacular register of Contemporary Global art, or, as Terry Smith (2012) calls it, a ‘cosmopolitan aesthetics’.” (Bhagwati 2020: 349).

Aber ließ sich das, was das Berliner Publikum zu Gesicht bekam, auch als repräsentativ für die zeitgenössische indische Kunst bezeichnen? War es ein geschickter Schachzug gewesen, die Verantwortung für die Auswahl des ‚Anderen‘ an jemanden zu delegieren, der das ‚Andere‘ verkörperte? Annette Bhagwati hat da so ihre Zweifel:

„The transfer of conceptual responsibility to local curators had been an attempt to redress the power imbalance between curating and curated cultures. The responsibility for representation had been reassigned from ‘the outside’ to the ‘inside’, from ‘the etic’ to the ‘emic’ perspective.” (Bhagwati 2020: 349)

Zudem, so ihr Einwand, verstärke eine solche Homogenisierung, die über nationale und geographische Grenzen hergestellt wird, den Eindruck, es gebe bei den Beteiligten so etwas wie eine gemeinsame Kultur und Identität.

Einige Jahre später näherte sich die Kuratorin Uta Ruhkamp diesem Problem, indem sie der Ausstellung „Facing India“ (2018), die von ihr ausgewählten Werke von Vibha Galhotra, Bharti Kher, Prajakta Potnis, Reena Saini Kallat, Mithu Sen und Tejal Shah im Kunstmuseum Wolfsburg versammelte, Interviews beigesellte, die sie mit den

Künstlerinnen geführt hatte. So versetzte sie die Künstler:innen in die Lage, selbst das Wort zu ergreifen und auf Kontexte und Verbindungslinien hinzuweisen. Die Machtverhältnisse zwischen Kuratierenden und Kuratierten, zwischen Repräsentierenden und Repräsentierten kamen allerdings auch in den Videos nicht zur Sprache.

Kuratorische Prozesse sollten also zunächst auf die (mythischen) Erzählungen, in die sie lokal eingewoben sind (Subjektivierung, Entindividualisierung, Kollektivierung, Aufklärung, Transkulturalität, Visionen, energetische Übertragungen, Intuitionen), Bezug nehmen und im Sinne der geplanten Allianzen durchdacht werden. Einfacher gesagt: Es geht darum, ein Vertrauensverhältnis unter Gleichgesinnten aufzubauen, eine „Gemeinschaft auf Zeit“ (von Bismarck 2003: 84) zu schaffen, die im besten Fall über die Dauer eines einzigen Projekts hinaus Bestand hat. Damit dies gelingen kann, sollten in der Planungsphase eine Reihe von Fragen gestellt und beantwortet werden:

- Wer wird involviert und welche (Teil-)Öffentlichkeit wird adressiert?
- In welche Richtungen soll ‚übersetzt‘ werden?
- Welche Rezeptionshaltung wird den Mitspieler:innen und Ausstellungsbesucher:innen nahegelegt?
- Welche historischen Determinierungen und Botschaften verbinden sich mit den Institutionen, den Orten und den Medien, die eingebunden sind?
- Gibt es Monopolisierungen oder nationale Zuschreibungen, die eine bestimmte Forschungsperspektive oder künstlerische Praxis priorisieren?
- In welchem Maße wird Kunst Autonomie zugestanden?
- Wird der Originalbegriff priorisiert?
- An welche lokalen Traditionen und Erzählstränge wird angeknüpft, mit welchen wird gebrochen, welche werden ignoriert oder könnten ignoriert werden?
- Wie sehen Rollenzuschreibungen und Statusansprüche innerhalb des kuratorischen Prozesses aus und wo manifestieren sie sich begrifflich, ökonomisch und publikatorisch?
- Werden Beteiligte darauf reduziert, ‚ihre‘ Kultur zu repräsentieren?
- Welche gemeinsamen Interessen werden verfolgt?
- Welche Verpflichtungen, Abhängigkeiten und Hierarchien bringen die den Projekten zugrunde liegenden Finanzierungsformen mit sich?

- Sind ministeriale Vorgaben zu beachten?
- Wie sehen die Arbeitsbedingungen und Zuständigkeitsbereiche der Mitspieler:innen aus?
- Manifestieren sich in der Zusammenarbeit Hierarchien?
- Wie gestalten sich Verwaltungsabläufe?
- Welche lokalen Gepflogenheiten im Hinblick auf Modelle von Gastfreundschaft, Zahlungsverkehr, Kleidung, Essenszubereitung, Religionsausübung gilt es zu berücksichtigen?
- Gibt es Differenzen zwischen den Beteiligten bezüglich Zeitökonomie und Suffizienz?
- Inwieweit finden – bewusst oder unbewusst – Identifikationen zwischen den Beteiligten statt?
- Wo liegt das Konfliktpotenzial der kuratorischen Konstellation?

Nur dort, wo sich sämtliche Akteur:innen, die in kuratorische Prozesse involviert sind, über diese Vorbedingungen und Machtdispositive im Klaren sind, können vielstimmige Allianzen entstehen.

10. Transkulturelle Ansätze des Kuratorischen

Transkulturelle Kontaktaufnahme ist keine Erfindung des in sämtlichen Lebensbereichen von Globalisierung und Migration durchdrungenen 21. Jahrhunderts – insbesondere im Feld der Kunst nicht. Ob die Implikationen, die im Begriff Transkulturalität mitschwingen, für gegenwärtige Diskurse produktiv sind, ist in den *Cultural Studies* umstritten. Geprägt in den 1940er Jahren von Fernando Ortiz Fernández, der auf Kuba im Kontext der Créolité (vgl. Kap. 6.3) aufwuchs, wurde der Begriff Transkulturalität in den 1990er Jahren von Wolfgang Welsch aufgegriffen und popularisiert (Welsch 1997). Nach Welsch bezeichnet Transkulturalität eine Mischung und Durchdringung von Kulturen. Allerdings geht Welsch davon aus, dass es zuvor homogene und voneinander separierte Kulturen gegeben hat, was angesichts von Warenaustausch, Migration, Eroberungszügen und Kolonialisierungsprozessen in Frage zu stellen ist. Zudem basiert Transkulturalität auf der Vorstellung, dass hybride Identitäten das Ergebnis weltweit vernetzter Handelsbeziehungen und Geldflüsse, global verfügbarer Konsumgüter und Kulturangebote sind, mithin als eine Anpassungsleistung an ökonomische Bedingungen zu verstehen sind.

Ebenfalls nur mit Vorsicht zu verwenden ist der Begriff Transfer, ist dieser in der Kunstgeschichte doch an eine Vorstellung von Übertragung gebunden, die europäische Künstler:innen von Artefakten aus aller Welt profitieren ließ. Diese Art des Transfers, der nur in eine Richtung verlief,

„fand im Rahmen von Weltausstellungen, Völkerschauen, Museen und Läden statt, der es westlichen Künstler/innen erlaubte, ihre Wahrnehmung der fremden Ästhetik ohne einen Dialog mit den Produzent/innen dieser Kunstwerke zu einer fixen Vorstellung vom Wesen der Anderen zu formen“ (Kravagna 2017: 39).

Da die eurozentrische Kunstgeschichtsschreibung sich lange Zeit auf Phänomene des Primitivismus und Exotismus in der europäischen Moderne fokussiert hat, ist die „befreiungspolitisch relevante Artikulation einer anderen Moderne“ (Kravagna 2017: 9) marginalisiert und erst vor kurzem in ihren Grundzügen umrissen worden.

„Diese Manifestationen der Transmoderne entstehen aus transkulturellen Beziehungen – u.a. zwischen europäischen und indischen, indischen und japanischen, europäischen und afroamerikanischen Protagonist/innen – in Prozessen des Austauschs, der Zusammenarbeit und der Bildung von Allianzen, die wechselseitige Transformationen von künstlerischen Konzepten und ästhetischen Vorstellungen zur Folge haben“ (Kravagna 2017: 10).

Anhand von Fallstudien beschreibt der Kunsthistoriker Christian Kravagna etwa Kulturkonzepte von Rabindranath Tagore in Indien, Paulette und Jane Nardal in Paris, Fernando Ortiz in Kuba und Melville Herskovits in den USA, um auf die Existenz und Lebbarkeit „kompositer Kulturen“ (Glissant 2005) aufmerksam zu machen.

Solche Überlegungen aufgreifend, wird Diversität im Folgenden nicht als Erweiterung des westlichen Kunstbegriffs durch regionale Ausdifferenzierungen, sondern als Bereitschaft verstanden, die „intentionale und in politischen Agenden situierte Antwort auf die Kolonität der dominanten westlichen Moderne“ (Kravagna 2017: 10) zu respektieren. Zudem verschiebt sich durch Kravagnas Perspektivierung die Zeitachse. Während Vertreter:innen einer *Global Art History* die Ausstellungen „The Other Story“ (1989), kuratiert von Rasheed Araeen für die Hayward Gallery London, und „Magiciens de la Terre“ (1989), die von Jean-Hubert Martin im Pariser Centre Pompidou und der Grande Halle im Parc de la Villette mit über 100 Künstler:innen aus 50 Ländern realisiert wurde, zum Ausgangspunkt einer globalen Neuordnung der Kunstwelt erklären und damit dem Jahr 1989 eine entscheidende Bedeutung zusprechen, setzt Christian Kravagna diese Periodisierung außer Kraft, indem er auf die Modernität nicht-westlicher Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verweist. Damit ändert er auch die Blickrichtung.

Geht die *Global Art History* davon aus, nicht-westlichen Künstler:innen sei im Jahr 1989 durch eine scheinbar großzügige Geste der Inklusion Zugang zum westlichen Ausstellungssystem gewährt worden, so erschließt Kravagna Kontaktzonen, in denen sich „unter dem weltpolitischen Vorzeichen der beginnenden Dekolonisation auch in den bildenden Künsten markante Verschiebungen ereigneten“ (Kravagna 2017: 38). Antikoloniale Bewegungen und Kämpfe gegen rassistische Diskriminierungen hätten dafür realpolitisch die Grundlagen geschaffen. Anders gesagt: Nicht etwa westliche Kurator:innen hätten nicht-europäischen Künstler:innen die Möglichkeit globaler kultureller Teilhabe eröffnet, sondern diese hätten sich selbsttätig und aktiv Zugang, Handlungsräume und Anerkennung verschafft.

Kritisch zu überdenken ist auch die Praxis, transkulturelle Ausstellungsprojekte entlang von Nationengrenzen zu planen. Annette Bhagwani entlarvt die Unangemessenheit dieser Vorgehensweise, indem sie darauf verweist, dass in postmigrantischen Gesellschaften der Ort der Geburt nicht ausschlaggebend für eine nationale Zuordnung sein kann.

„How would such a convention translate, for instance, to an artist like Rirkrit Tiravanija – born in Buenos Aires to Thai parents; educated in New York, Chicago, Banff, and Toronto; resident in Bangkok, Berlin, and New York – if he participated in an exhibition of contemporary art from Southeast Asia? What justified his inclusion? Was it the origin of his parents, his family, the fact that he had spent his youth in Thailand, which influenced his thinking and artistic practice? [...] Or was it his pad thai series, in which he transformed a popular Thai dish into a contemporary art experience, thereby prompting a new theory and discursive turn (relational aesthetics)? Would it then not be justified to expand the circle of participants to include non-Thai artists, whose work engaged with Thai practices? And wasn't the celebration of a common meal, such as pad thai, a clever strategy to combine the two conflicting criteria of global art: authenticity, on the one hand, based on ethnic 'foreignness' or 'neo-ethnicity'; and global connectivity, on the other, as in his contemporary practice, relational aesthetics, concept art? What role did the regional framework serve?“ (Bhagwati 2020: 351).

Wenn hier also im Folgenden Ansätze eines transkulturellen, auf Diversität angelegten Kuratierens vorgestellt werden, sind diese als tastende Versuche in Richtung sich wechselseitig befruchtender Subjektivierungs- und Kollektivierungsprozesse in postmigrantischen Gesellschaften zu verstehen, die kultureller Hegemonie (Gramsci 1996) durch die Bereitschaft zur Kontaktaufnahme, aber auch durch die Benennung und Akzeptanz von differenten kulturspezifischen „Netzen, in die sich Menschen einspinnen“ (Geertz 1973: 5) entgegenzutreten suchen, auch wenn dies mit Konflikten verbunden sein kann. Dass auch transkulturelle Ansätze des Kuratorischen nicht frei vom Wunsch nach Interessens-Homologien (vgl. Kp. 9.2), von gegenseitigen Vereinnahmungen und von Profitstreben sind, sei hier noch einmal eigens betont.

10.1 Ethnologisch-anthropologisches Framing

Das Framing, die Einbettung der ausgestellten Kunstwerke, Dokumente, Artefakte und Publikationen in einen unsichtbaren Erzählrahmen, gibt Perspektiven vor, die von Rezipient:innen mehr oder weniger bewusst nachvollzogen werden. Das Framing kann zur Neuordnung des Wissens, zur Dekonstruktion von Ideologien und zum assoziativen Denken anregen, aber ebenso gut auch eine unangemessene Deutungspraxis, eine Unterstellung sein. Ethnologisch-anthropologische Framings zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht von der Fiktion ausgehen, es könne etwas aus der Distanz beobachtet, beschrieben und ausgestellt werden. Sämtliche in den kuratorischen Prozess eingebundene Akteur:innen sind somit Beobachtende und Beobachtete zugleich. Das Machtgefälle zwischen Kuratierten und Kuratierenden wird reflektiert, irritiert und im besten Fall abgebaut. Praktiziert und diskutiert wird ein solches Framing vor allem im Kontext von

Sammlungspräsentationen und Kommentierungen ethnologischer Museen, wobei oftmals zeitgenössische Künstler:innen dazu eingeladen werden, temporär zu intervenieren (Wornisch 2018; Deliss 2012). Exemplarisch sei hier die Ausstellung „Ware & Wissen (or the stories you would’nt tell a stranger)“ genannt, die kuratiert von Clémentine Deliss und Yvette Mutumba, 2014 im Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main zu sehen war. Im Raum stand die Frage, was in ethnologischen Museen erforscht, was versteckt und verborgen wird, welche Objekte und Praktiken mit Schuld, Schmerz und Scham besetzt sind und was als unsagbar gilt (Deliss/Mutumba 2014).

In Deutschland ist der ethnologisch-anthropologische Zeigegestus vorrangig mit Provenienzforschung verbunden (von Oswald/Tinius 2020; Förster/Edenheiser/Fründt/Hartmann 2018), einer Forschungsrichtung, die auch Ausgangspunkt einer digitalen Zusammenführung weltweit verstreuter Kunstwerke und Artefakte sein kann („Digital Benin“, MARKK Hamburg). Vor allem das Humboldt Lab Dahlem (2012-2015), das in Vorbereitung einer Bespielung des Humboldt-Forums in Berlin 30 Projekte realisiert, sieben Probephänen entworfen und zahlreiche Symposien durchgeführt hat, konnte eine Vielzahl von Visualisierungs- und Gestaltungsstrategien, die auf Bestände ethnologischer Museen abzielen, sowohl im akademischen Feld diskutieren als auch publik machen. Beispielsweise entwarfen die Kuratorinnen Nicola Lepp und Nina Wiedemeyer modellhaft ein „Museum der Gefäße“, das weder nach Regionen noch nach Entstehungszeit geordnet war, sondern Keramiken als Klangkörper präsentierte. Um die Fragilität der Sammlungsinstitutionen und ihrer Schauobjekte anschaulich zu machen, platzierten die Kuratorinnen eine kostbare chinesische Vase so am Rand des Sockels, dass es den Anschein hatte, das Exponat stürze im nächsten Augenblick von seinem Podest. In Frankreich hingegen wird die Debatte um ethnologische Museen vom politischen Entschluss dominiert, Rückführungen einstmals geraubter Kunstwerke und Artefakte vorzunehmen (Sarr/Savoy 2018).

Das ethnologisch-anthropologische Framing stellt sich aber auch für Museen der modernen und zeitgenössischen Kunst als fruchtbar heraus. So präsentiert das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, das sich als „*archive of the commons*“ definiert (Bishop 2014: 44), Kunstwerke, darunter Picassos „Guernica“ (1937), im Kontext von Filmen, Videos, Fotografien, Briefen und Buchpublikationen, die den Blick auf die Geschichte Spaniens mitsamt seiner kolonialen Vergangenheit lenken. Das ethnologisch-anthropologische *Framing* hat sich ebenso für Ausstellungsinstitutionen als produktiv erwiesen, die nicht über eine eigene Sammlung verfügen. So bettete etwa das ZKM in Karlsruhe in seinen Ausstellungen die Schriften und Manuskripte von Philosophen wie Paul Virilio, Vilém Flusser, Ramon Llull und Theodor W. Adorno, von Schriftstellern wie

William S. Burroughs und Allen Ginsberg, aber auch von Medientheoretikern wie Marshall McLuhan und Kunsthistorikern wie Aby Warburg in ein dichtes Netz aus Kunst und Archivmaterial ein.

Als weiteres positives Beispiel ist in diesem Zusammenhang das Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin zu nennen, das Kunst, Musik, Tanz, Literatur, Film und Theater zueinander in Beziehung setzt und zeitgenössische Entwicklungen in Afrika, Asien und Lateinamerika aufgreift (Bhagwati 2020). Das HKW, das 1989 als multidisziplinäres Ausstellungshaus – anfangs in Anbindung an Goethe-Institute – gegründet wurde, lädt sein Publikum seit jeher dazu ein, sich im globalen Zusammenhang wahrzunehmen. Während das Kuratieren in den 2000er Jahren explizit das Ziel einer Dekolonialisierung der Wissensproduktion verfolgte, werden seit etwa zehn Jahren die Vorzeichen des kuratorischen Handelns selbst kritisch hinterfragt. Seither initiieren die Kurator:innen des Hauses vor allem interdisziplinäre kollaborative Prozesse, innerhalb derer Distanznahme und Nähe eine wichtige Rolle spielen, und sie entwickeln Programme wie „Das neue Alphabet“, um die Grenzen einer sprachzentrierten, auf den akademischen Diskurs fokussierten Praxis des Kuratierens überschreiten zu können. Das kuratorische Handeln im HKW ist eingebunden in langfristig angelegte Untersuchungen, wobei vier Themenbereiche im Vordergrund stehen: das koloniale Imaginäre, das Anthropozän-Projekt, das den Umgang mit Ressourcen und ökologisch-ökonomische Transformationsprozesse erforscht, der Maßstab Zeit und schließlich die gesellschaftlichen bzw. individuellen psychischen Veränderungen, die von digitalen Informations- und Kommunikationstechnologien befördert werden.

Die Ausstellungen sind nicht nur in Konferenzen und Filmvorführungen eingebettet, sie greifen auch selbst das Narrativ einer essayistischen Erzählung auf. Anselm Franke, Kurator am HKW, beschreibt seine Vorgehensweise so:

„Mir geht es darum, essayistische Ausstellungen zu machen, die einen intensiven Austausch von Ästhetik-immanenten Fragestellungen, Ideengeschichten und Ideologiekritik herstellen und Konvergenzen zwischen bestimmten künstlerischen Verfahren, Interessen und Tendenzen aufzeigen. [...] Es geht darum, einen Bedeutungsteppich zu knüpfen, in dem jede einzelne Arbeit wie eine Geste funktioniert. Wie lässt sich über die individuelle Artikulation einer Arbeit hinaus eine Art Ideenhorizont und ein historischer Kontext umzeichnen, durch den auch die künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten und Verfahrensweisen erkennbar werden?“ (Jocks 2015).

Die Methode des spekulativen Erzählens eines Essays lag auch der von Diedrich Dierichsen und Anselm Franke kuratierten Ausstellung „Liebe und Ethnologie. Die koloniale Dialektik der Empfindlichkeit (nach Hubert Fichte)“ (2019) zugrunde. Ausgangspunkt war die unvollendet gebliebene „Geschichte der Empfindlichkeit“ des Schriftstellers Hubert Fichtes, die auf 20 bis 25 Bände angelegt war. Fichte, der zusammen mit der Fotografin Leonore Mau die Karibik, Südamerika und Afrika bereist und den Versuch unternommen hatte, über sexuelle Praktiken, Hunger und Hinrichtungen auf kulturelle Prägungen zu schließen, bezeichnete die Ergebnisse seiner Studienreise ins „Herz der Finsternis“ in seinem Forschungsbericht als Aufzeichnungen von Irrtümern, Fehlschlüssen und Kurzschlusshandlungen. Das Ausstellungsprojekt, das den Aneignungen, Anverwandlungen und Vereinnahmungen des Ethnopoeten Fichte nachging, war rhizomatisch angelegt. Wie Anselm Franke betont, „muss der Anspruch an selbstreflexive Ausstellungen sein, ihr Thema nicht nur in Diskursform abzuhandeln, sondern in der ästhetischen Erfahrung selbst zur Disposition zu stellen“ (Franke 2019: 13). So realisierten zunächst Künstler:innen an Orten, an denen Fichte einst gelebt hatte – darunter Lissabon, Salvador da Bahia, Rio de Janeiro, Santiago de Chile, Dakar und New York – ein vielsprachiges Netz aus Zuschreibungen und Interpretationen, bevor im HKW in Berlin die Fäden zusammenliefen. Ausgestellt wurden dort – nach geographischen Gesichtspunkten geordnet – Fotografien und Manuskripte, Zeitschriften und Bücher, Filme und Schallplatten, aber auch Fetische des Coletivo Bonobando, Graffitis von Pap Samb neben einer Installation von Renée Green. Zu hören waren Interviews, die Fichte mit Jean Genet, Jorge Luis Borges, Salvador Allende und Léopold Sédar Senghor geführt hatte. Das Narrativ der Ausstellung, das Medien miteinander verwob und Archivmaterial, popkulturelle Erzeugnisse und Kunst als gleichwertig präsentierte, führte vor Augen, dass Fichtes Produktionsprinzipien anschlussfähig an heutige postkoloniale und queere Diskurse sind. Allerdings setzt eine derart heterogene Ausstellung bei Rezipient:innen eine ausgeprägte Fähigkeit und Bereitschaft zu assoziativem Denken voraus und sie exkludiert ein Publikum, das mit den erwähnten Diskursen, die vorrangig im akademischen Raum geführt werden, nicht vertraut ist.

Welche Handlungsoptionen und Erfahrungshorizonte erschließen sich Kurator:innen, die bereit sind, sich auf solch einen anthropologisch-ethnologischen Zeigegestus einzulassen? Tauchen sie, wie Okwui Enwezor vermutete, in „dieselben Prozeduren des Kontakts und der Erkundung“ (Enwezor 2015: 88) ein wie Ethnolog:innen? Enwezor rückt das Kuratieren auch methodisch an die Ethnologie heran, ja, er verwendet, um den Prozess der Vorbereitung einer Ausstellung zu beschreiben, der das Erahnen, Herantasten, Aufspüren, Einsammeln, aber auch die Kontaktaufnahme zu bekannten und unbekannten

Akteur:innen umfasst, den Begriff der „kuratorischen Feldforschung“ (Enwezor 2015: 88). Kurator:innen teilen mit Ethnolog:innen

„in gewissem Maße die Faszination für das Prekäre und Spekulative, das Psychische und das Spirituelle, das Kognitive und das Symbolische [...]. Wie der Ethnograf ist auch der zeitgenössische Kurator Produkt eines Fernwehs, außer im gegenwärtigen Augenblick; der Pfad beginnt mit einer Reihe von Umwegen, Orientierungslosigkeiten und Abtrennungen in den kulturellen Geografien, die angesichts der rasanten globalen Umwandlungen neu kartiert werden“ (Enwezor 2015: 88).

Kurz gesagt, am Anfang des anthropologisch-ethnologischen Kuratierens steht das Eingeständnis des Nicht-Wissens und der Relativität des eigenen Standpunkts. Und der Mut zum vielstimmigen oder lückenhaften, brüchigen Erzählen, *Broken Narratives* genannt (Babka/Bidwell-Steiner/Müller-Funk 2016), einem Erzählen, das auf dem Einbinden von Objekten in Konstellationen beruht, die sich hinsichtlich ihres Status, ihrer Medialität und ihrer Rezeption voneinander unterscheiden. Involviert werden aber auch die rezipierenden Subjekte, denen nicht etwa der Nachvollzug einer eindeutigen Lesart abverlangt wird, sondern vielmehr die Bereitschaft, offen und ohne Vorbehalte mit dem Ausgestellten in Kontakt zu treten, gleich welche Erinnerungen, Gedankenverbindungen, Wünsche, Projektionen oder Ängste dadurch wachgerufen werden.

Der Titel der Ausstellung im HKW stellt „Liebe und Ethnologie“ einander gegenüber. Dies mag man als Gegensatz oder als Bedingtheit lesen. In jedem Fall aber macht die Hervorhebung des Begriffs Liebe deutlich, dass die, die mit einem anthropologisch-ethnologischen Ansatz des Kuratierens experimentieren, sich darüber im Klaren sind, dass sie sich in einen Bereich des Nicht-Sprachlichen vorwagen, in dem die emotionale Involviertheit der Kurator:innen und der Mitakteur:innen nicht etwa ein Hindernis ist, sondern einen – trotz aller Differenzen, was Sprache, Lebensformen, Körperempfinden und Vorbildung angeht – gemeinsamen Erfahrungsraum schafft.

10.2 Sammlungsgeschichten und Objektbiografien erzählen

Auch die derzeit in vielen Museen stattfindenden Revisionen von Sammlungen forcieren transkulturelle kuratorische Ansätze. So unterstützt die Kulturstiftung des Bundes seit einigen Jahren mit ihrem Programm „Museum Global“ ausgewählte Museen, die sich intensiv mit der Geschichte ihres Hauses befassen. Erforscht werden Provenienzen sowie die kulturellen Codierungen der Sammlungsbestände; zudem konnten Kooperationen mit Museen in Brasilien, Nigeria und Argentinien in Angriff genommen werden. Auf der Basis der Forschungsergebnisse realisieren Kurator:innenteams wiederum Ausstellungen und Neupräsentationen.

Das Museum Ludwig in Köln hingegen vergab, unabhängig von derartigen Programmen, einen zweijährigen Forschungsauftrag an eine Kunstwissenschaftlerin, um die eigenen Bestände nach genderpolitischen Gesichtspunkten, im Hinblick auf gesellschaftskritische Statements und unter dem Aspekt ethnischer und sozialer Herkunft systematisch zu beleuchten. Die Kuratorin Janice Mitchell wurde durch ein Fellowship der Terra Foundation dazu befähigt, die Sammlung des Hauses mit einem Schwerpunkt auf US-amerikanische Kunst der 1960er und 1970er Jahre auf ihre Anschlussfähigkeit an postkoloniale, queere und feministische Diskurse hin zu untersuchen. Das Ergebnis war im Rahmen der Ausstellung „Mapping the Collection“ (2020) zu sehen. Präsentiert wurden durchaus bekannte künstlerische Positionen, darunter Louise Nevelson, Martha Rosler, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Leon Polk Smith, Barbara Chase-Riboud, Ana Mendieta und Corita Kent, aber diesmal lag der Fokus nicht auf der Zuordnung zu kunsthistorischen Stil-, Gattungs- und Medienkategorien, sondern darauf, dass gegenkulturelle Strömungen, Bürgerrechtsbewegung, *Black Panthers*, Vietnamkrieg und Polizeigewalt in der Museumssammlung ihre Spuren hinterlassen haben. Die der Ausstellung hinzugefügten Leihgaben von Senga Nengudi, Adrian Piper und T.C. Cannon fungierten als Anreiz, durch eine kluge Ankaufspolitik künftig sinnvolle Ergänzungen bzw. Korrekturen der bisherigen Ausrichtung der Sammlung vorzunehmen.

Ein weiteres transkulturelles Handlungsfeld für Kurator:innen ist die Entwicklung von Präsentationsmodi, die es Ausstellungsbesucher:innen ermöglichen, beim Besuch von Sammlungen Objektbiografien mitzudenken. Das Rekonstruieren von Objektbiografien ist in der Archäologie und in der Ethnologie verankert (Kopytoff 1986) und methodisch dem literarischen Topos von Lebensbeschreibungen entlehnt. Objektbiografien haben sich in den letzten Jahren zu einem wichtigen Instrument der Erforschung der *material culture studies* entwickelt (Braun 2015). Nicht nur die materiellen und produktionstechnischen Bedingungen, Zweck und Gebrauch, Besitznahmen und Reisewege von Naturalien, Artefakten und Kunstwerken, die sich zumeist in Museen befinden, werden im Rahmen solcher Objektbiografien erforscht und beschrieben. Auch dem Werte- und Bedeutungswandel – etwa dem Zeitpunkt der Transformation vom Kult- oder Gebrauchsgegenstand in ein Sammel- bzw. Schauobjekt und dem Zustandekommen von Bezeichnungen und Kategorisierungen – wird nachgegangen.

Um die Vielschichtigkeit der kulturellen und institutionellen Transfers nicht allein in Form von Textlektüren, sondern multisensuell wahrnehmbar zu machen, binden Kurator:innen oftmals Künstler:innen oder Designer:innen in den Forschungs- und Kommunikationsprozess ein, um gemeinsam Zeigestrategien generieren zu können. Geglückt ist

dies etwa im Rahmen des Beitrags „Stories from Central Europa“ (2011), den die Kurator:innenplattform Blood Mountain anlässlich der Budapest Design Week realisiert hat, oder auch der Ausstellung „Times of Waste – was übrig bleibt“ (2020), die im Rahmen des Design Lab #5 im Kunstgewerbemuseum in Berlin zu sehen war. In Zusammenarbeit mit Flavia Caviezel und Mirjam Bürin von der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel wurde in Berlin ein Ausstellungssetting entwickelt, mittels dessen das ‚Leben‘ eines Smartphones nachverfolgt werden konnte. Eine Videoprojektion, Karten, eine Tondatei und eine Objekt-Präsentation wurden so miteinander verknüpft, dass anhand einer Objektbiografie die Kette von der Entstehung bis zur Entsorgung – mitsamt der Rohstoffförderung, den Transportwegen und Recyclingrouten, den ökonomischen Interessen, den gestalterischen Aufgaben, den Reparaturwerkstätten und den Mülldeponien – in ihren lokalen und globalen Zusammenhängen wahrnehmbar wurden.

10.3 Kuratieren im Kontext von Erinnerungs- und Gedächtniskulturen

Ausgehend von der Annahme, dass historisches Bewusstsein (Dilthey 1936) unverzichtbar für das Denken und Handeln in der Gegenwart ist, weil es zur Erkenntnis des Gewordenseins und damit der Veränderbarkeit von Lebens- und Arbeitsformen, von Selbstbildern, von gesellschaftlichen, medialen und ökonomischen Strukturen, von Sprache und Zeiterfahrung führt, gibt es zahlreiche geschichtsphilosophische und -didaktische Ansätze, um Deutungshorizonte und sinnstiftende Funktionen von Geschichtsbildern zu erschließen. Wie Aleida Assmann anhand der künstlerischen Praktiken von Anselm Kiefer, Sigrid Sigurdsson, Anne und Patrick Poirier, Christian Boltanski und Naomi Tereza Salmon nachgewiesen hat, wird die Verantwortung, eine Erinnerungskultur zu etablieren, seit den 1980er Jahren in Westeuropa immer stärker an Künstler:innen delegiert (Assmann 1999). Künstler:innen sollen Alternativen sowohl zur Alleinherrschaft der Gegenwart (*presentism*, Hunt 2002) als auch zu jenem illusionären Kern historischer Fakten aufzeigen, dem durch Jubiläen und rituelle Zeremonien staatstragende Bedeutung zukommt.

Kunst hat gegenüber textbasierten Bildungsprogrammen und Ritualen einen entscheidenden Vorteil: Sie agiert nicht innerhalb des hierarchischen Musters Erklären und Verstehen, sondern kann Rezipient:innen dazu in die Lage versetzen, im Rezeptionsvorgang selbst Erfahrungen zu machen. Daher weist Assmann der Kunst und der Geschichtsschreibung verschiedene Aufgaben zu:

„Die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Gedächtnismedien kann dazu beitragen, uns [...] immer wieder auf ‚das Körnige, das Sandige des wirklich Erlebten‘ zurückzuverweisen, anstatt es ‚bis zur Widerstandslosigkeit‘ auszufiltern. Wir brauchen die Historiker, die uns diese Vergangenheit *rekonstruieren*, und wir brauchen die Künstler, die sie uns *re-konkretisieren*“ (Assmann 2006: 249).

Rekonkretisierungen können beispielsweise Kindheitserinnerungen und Traumata wachrufen und dadurch empfänglich für das Leid anderer machen.

Nicht nur bei der Umsetzung von dauerhaften Platzierungen von Kunst im öffentlichen Raum, sondern auch im Format temporärer Ausstellungen kommt Kurator:innen deshalb die Aufgabe zu, gemeinsam mit Künstler:innen auf das Fort- und Nachleben von Gewaltherrschaft, Diskriminierung, Autoritätshörigkeit, Klassen- und Rassenhass aufmerksam zu machen. Vorbildlich ist dies jüngst im Rahmen der Ausstellung „Tell me about yesterday tomorrow“ (2019/2020) gelungen, die – von Nicolaus Schafhausen und Juliane Bischoff kuratiert – in das NS-Dokumentationszentrum München einzog. Es ist, so der Kunstkritiker Jörg Häntzschel,

„museologisch ein ziemlich einzigartiges Projekt: Entfernt haben sie nämlich nichts. Die Vitrinen und Wandtafeln, die Münchens NS-Geschichte vom Ersten Weltkrieg bis in die Gegenwart erzählen, blieben alle an ihren Orten. Doch sie teilen sich jetzt den Platz mit Werken von 46 zumeist zeitgenössischen Künstlern, die eine verblüffende Dichte aus Zeitschichten und Referenzsystemen erzeugen, die sehr gegenwärtig wirkt“ (Häntzschel 2019).

Derartige Ausstellungen setzen einen Prozess in Gang, den der Literaturwissenschaftler Michael Rothberg mit dem Begriff *multidirectional memory* bezeichnet hat: Erinnerungskulturen werden aus ihren von der Tagespolitik dominierten Interpretationsschemata gelöst und gegen den Strich gebürstet. So wird beispielsweise danach gefragt, welche Funktionen Erzählungen von Tätern und Opfern, Glorifizierungen, Anklagen, aber auch das Verschweigen von Gewalt und Terror, Verfolgung und Genozid im jeweiligen Rahmen nationaler Identitätsbildung übernehmen. Rothbergs transkulturellem Ansatz zufolge könnte mit der Anerkennung des Leids von vielen verschiedenen Opfergruppen, ohne diese gegeneinander auszuspielen oder unterschiedlich zu gewichten, die Herausbildung einer neuen Form von Solidarität einhergehen.

„Against the framework that understands collective memory as competitive memory – as a zero-sum struggle over scarce resources – I suggest that we consider memory as *multidirectional*: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as *productive and not private*“ (Rothberg 2009: 3).

Künstler:innen und Kurator:innen, die den Versuch unternehmen, eine „Gedächtnis-Brücke zwischen dem Jetzt und Einst“ (Assmann 2006: 360) zu schlagen, müssen also vor dem Hintergrund aktueller geschichtswissenschaftlicher Debatten Konzepte und Präsentationsmodi entwickeln.

10.4 Transdisziplinäres Kuratieren

Transdisziplinäres Kuratieren kann künstlerische Forschung (*artistic research*) innerhalb von Wissenschaftssystemen vorbereiten, beispielsweise indem Spezialist:innen aus verschiedenen Wissensbereichen recherchiert, Kontakte geknüpft, geeignete Finanzierungs- und Publikationsformen gefunden und Räume bzw. Technik für den Austausch von Künstler:innen und Wissenschaftler:innen bereitgestellt werden.

„Aufgrund der Komplexität real-weltlicher Probleme, die sich meist nicht an die engen Grenzen wissenschaftlicher oder künstlerischer Disziplinen halten, wird davon ausgegangen, dass der Forschungsprozess nicht durch eine Person aus einer Disziplin geleistet werden kann, sondern transdisziplinär angegangen werden muss, und dass das Ergebnis nicht zwangsläufig ein Kunstwerk sein soll, sondern vornehmlich im Wissenschaftssystem wahrgenommen wird“ (van den Berg/Omlin/Tröndle 2012: 25).

Von Kurator:innen, die in multidisziplinären Konstellationen agieren, wird erwartet, dass sie mit den Fachterminologien der beteiligten Disziplinen vertraut und dadurch fähig sind, zu übersetzen. Sie moderieren den gesamten Prozess und wissen, was zu tun ist, um das „eingetübte wissenschaftliche und künstlerische Einzelkämpfertum zu überwinden [...], zuweilen durch simple Dinge wie gemeinsames Kochen in privaten Wohnungen“ (van den Berg/Omlin/Tröndle 2012: 43).

Transdisziplinäres Kuratieren unterstützt Prozesse, die forcieren, dass Fragen, die in angrenzenden Wissenschafts- oder Produktionsfeldern diskutiert werden, im Kontext der Kunst verhandelt werden und dadurch ein Kunstpublikum einbinden. So hat die von dem Philosophen Jean-François Lyotard kuratierte Ausstellung „Les Immatériaux“, die 1983 im Centre Georges Pompidou stattfand, nicht nur mehr als 200.000 Besucher:innen die Wende von der materialfixierten Industriegesellschaft zur Daten verarbeitenden, informatisierten Gesellschaft bewusst gemacht, sondern auch die Praktiken einer ganzen Künstler:innengeneration – darunter Pierre Huyghe, Philippe Parreno and Dominique Gonzalez-Foerster – beeinflusst (Wunderlich 2008; Rajchmann 2009; Hui/Broeckmann 2015), die statt Objekten bühnenhafte Atmosphärenräume entwirft. „Les Immatériaux“ zeigte Kunst neben Robotern, Schlafzellen und Kühlschränken und stellte Verbindungen zu Ergebnissen von naturwissenschaftlichen Experimenten, Hologrammen und Fraktalbildern her.

„Insgesamt dominierten aktuelle Technologien die Ausstellung, deren Computerterminals, Projektoren und multimediale Installationen zum Avanciertesten gehörten, was in der wissenschaftlichen Forschung und auf dem Markt in den 1980er Jahren erhältlich war“ (Wunderlich 2008: 11).

Die Reflexion der postmodernen Transformation des Wissens und Kommunizierens wirkte sich auch auf die Szenografie der Ausstellung aus. Auf Beschriftungen wurde verzichtet; Texte materialisierten sich nicht in Form von Schrift, sondern waren per Kopfhörer zu hören. Wie Schlafwandler:innen bewegten sich die in die gesprochene Sprache eines mediatisierten und diskursiven Wir versunkenen Besucher:innen in grau gestrichelten, sparsam beleuchteten Ausstellungsräumen entlang eines schwebenden Rastersystems aus transparentem Metallgewebe von Station zu Station.

Auch die Ausstellung „The Physical Self“ (1991/92), die der Filmemacher Peter Greenaway im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam einrichtete, ist ein Beispiel dafür, dass transdisziplinäres Kuratieren Paradigmenwechsel in der Präsentation und Wahrnehmung von Kunst einleiten kann. Indem der Regisseur die bürgerliche Konstruktion eines Selbst an eine scheinbar universelle Körperlichkeit rückkoppelte, schüttelte er museale Kategorisierungen ab. Vielmehr veranlasste er Ausstellungsbesucher:innen zu einer Zeit, als HIV-Infektionen und AIDS ohne Aussicht auf Heilung grassierten, dazu, sich der Gefährlichkeit ihres voyeuristischen Blicks bewusst zu werden. Gefangen in zwei Vitrinen waren ein unbekleideter Mann und eine unbekleidete Frau den Blicken der vom „nackten Leben“ (Agamben 2002) überrumpelten Betrachter:innen schutzlos ausgeliefert. Die gezeigten Werke, darunter ein Bildnis des Hl. Hieronymus aus dem 17. Jahrhundert, eine Werbekampagne von Benetton und Fotografien von John Copland, wurden unter Rubriken wie „Mutter und Kind“, „Alter“, „Mann und Frau“, „Narziss“, „Berührung“, „Hände“ und „Füße“ ausgestellt.

In ähnlicher Weise ließ die Ausstellung „Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures“ (2018/19) im Kunsthistorischen Museum Wien tradierte kunsthistorische Ordnungssysteme hinter sich. Der Regisseur Wes Anderson und die Illustratorin Juman Malouf, die für das kuratorische Konzept zuständig waren, sortierten Sammlungsbestände unterschiedlicher Abteilungen des Hauses nach Farben und Materialien. Die Porträtmaleien wurden nach Blickrichtungen oder Alter der Dargestellten gehängt, und beim Zusammentreffen von Behältnissen durfte – neben Lederkoffern für Krone und Zepter – auch eine leere Vitrine nicht fehlen, die damit zu einem Schauobjekt ihrer selbst geworden war. Der Regisseur Jean-Luc Godard wiederum verwandelte das Centre Pompidou in Paris mit der von ihm kuratierten Ausstellung „Voyage(s) en utopie“ (2006) in eine

begehbare, in ihrer Komplexität undurchschaubare, von Text- und Bildzitate durchsetzte Montage, in der durch das Zusammenfallen von Vergangenheit und Gegenwart die Chronologie außer Kraft gesetzt war.

Transdisziplinärem Kuratieren verdanken sich auch zahlreiche Ausstellungen, die von Fashion Labels in Ausstellungshäusern und Kunstmuseen eingerichtet werden. Hier überstrahlt die Prominenz der Mode-Designer:innen, ob Hussein Chalayan, Jean-Paul Gaultier, Karl Lagerfeld oder Jil Sander, zumeist die Namen der beteiligten Kurator:innen. Es sei denn, es handelt sich um kuratorische Konzepte, die das Tragen und Sammeln von Kleidungsstücken zum Thema machen. So erzählte die Ausstellung „Life doesn’t frighten me. Michelle Elie wears Comme des Garçon“ (2020), die von Mahret Kupka für das Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main kuratiert wurde, die Geschichte der Stylistin Elie, die in den 1990er Jahre als Model gearbeitet und sich in die Kleidungsstücke der Designerin Rei Kawakubo verliebt hatte. Kawakubos dekonstruktivistischer Kleidungsstil, der mit Lücken und Ausbuchtungen die Schönheitsnormen der Mode parodiert und unterläuft, verhalfen Elie zu mehr Selbstsicherheit und einem Bewusstsein für die Stimmigkeit ihrer eigenen Körperproportionen.

10.5 Festivalisierung

Okwui Enwezor war fest davon überzeugt, dass wir in einem „exhibitionary Zeitalter“ leben (O’Neill 2007: 121). Der Siegeszug des Formats Kunstaussstellung birgt allerdings die Gefahr, der ganzen Welt den europäischen Kunstbegriff und die in Westeuropa und Nordamerika üblichen Praktiken der Kunsterstellung, -präsentation, -sammlung, -rezeption und -distribution mit hegemonialer Geste zu oktroyieren, als seien dies die einzig legitimen Denk- und Handlungsweisen. Postkoloniales Kuratieren stellt daher alle Beteiligten vor die Aufgabe, den „Kanon des Kuratorischen aufzusprengen“, wie Okwui Enwezor es formuliert hat (O’Neill 2007). Dies bedeutet auch, das europäische Format der Kunstaussstellung prinzipiell auf seine transkulturelle Anschlussfähigkeit hin zu befragen.

Von ihrer Tradition her sind Ausstellungsräume mit einschüchternden Bildungsprinzipien – Respekt vor Eigentum, keine Berührungen, die Blickachsen anderer nicht stören, sich ruhig verhalten – mit *exercices in civics* (siehe Kap. 8.4) verbunden. Als Alternative haben sich Kunstfestivals etabliert, die den historischen Festcharakter von Kunstaussstellungen revitalisieren (vgl. Kap. 8.1), Tätigkeiten wie Musikhören (Farnsworth 2020), Singen, Tanzen, Essen und Trinken inkludieren und Aufführungen im Theaterraum näherstehen als Kunstpräsentationen im Ausstellungsraum. Festivals besetzen die

„Leerstelle zwischen dem Spektakel und dem Karnealesken [...], wo Ausstellungspraktiken im exemplarischen Widerstand gegen die fortschreitenden Depersonalisierungs- und Angleichungstendenzen des globalen Kapitalismus heute eine neue Logik zurückgewinnen können zur Verbreitung und Rezeption der visuellen Kultur unserer Gegenwart“ (Enwezor 2002: 35).

Festivals, die sämtliche Sinne adressieren, rauschhafte Erfahrung zulassen und ein Aufgehen im Kollektiv in Aussicht stellen, werden als Gegenmittel zu den Wahrnehmungsbedingungen in einer „Gesellschaft des Spektakels“ propagiert, da sie Beteiligung verlangen und sich dem reinen Zusehen widersetzen, das von Guy Debord als Anzeichen für Entfremdung gedeutet wurde.

Doch auch Festivals sind keine Patentlösung. Sie können beispielsweise an Vorbilder anknüpfen, die von Strukturen des Kolonialismus und dem Versuch, sich von ihnen zu lösen, geprägt sind, etwa an das erste Festival Mondial des Arts Nègres 1966 in Dakar und an das Festac 1977 in Lagos (Chimurenga 2019). Léopold Senghor, Schriftsteller und erster Präsident des unabhängigen Senegal, erhoffte sich vom identitätsstiftenden Faktor eines Festivals die internationale Anerkennung seiner damals wie heute umstrittenen Idee der Négritude (Riesz 2006; Belting/Buddensieg 2008). In Dakar sollten sich sämtliche Kulturen Afrikas versammeln, um bei Musik und Tanz gemeinsame ‚Quellen‘ zu feiern. Wie schwierig es – insbesondere nach der Zäsur, die der Algerienkrieg markierte – war, Einigkeit zu demonstrieren, lässt sich schon daran ablesen, dass die Eröffnungszereemonie dreimal verschoben werden musste, bevor Senghor, der inzwischen innen- wie außenpolitisch unter Druck geraten war, am 31. März 1966 in Dakar die Regierungschefs vieler afrikanischer Staaten, darunter auch Kaiser Haile Selassie aus Äthiopien, begrüßen konnte. Kurz darauf, am 4. April 1966, dem Nationalfeiertag Senegals, wurde im Stadion L'Amitié ein *Pièce historique* aufgeführt. Vor der Kulisse eines afrikanischen Dorfes verwandelten 250 Schauspieler und 50 Tamtam-Trommler die mutigen Proteste gegen die französischen Kolonisatoren durch ein Reenactment in ein trauriges theatrales Spektakel. Andererseits erzeugte das Festival ein Gefühl von internationaler Verbundenheit innerhalb der *black community*: Zu Gast waren die Tänzerin Joséphine Baker, die Capoeira-Truppe Mestre Pastinha aus Bahia, der Historiker Cheikh Anta Diop, die Schriftsteller Langston Hughes, Jean Price-Mars und Wole Soyinka, der Jazzmusiker Duke Ellington, der Tänzer Arthur Mitchell und die Sängerinnen Julie Akofa Akoussah, Bella Bellow und Marion Williams.

In Lagos, der damaligen Hauptstadt Nigerias, und Kaduna fand, zeitverzögert aufgrund des Biafra-Krieges, vom 15. Januar bis 12. Februar 1977 das Second World Black and African Festival of Arts and Culture statt. Die nigerianische Regierung, die durch

Erdölvorkommen über die notwendigen Mittel verfügte, errichtete ein Festivaldorf und band afrikanische Musik und Kunst, Tanz, Literatur und Film, aber auch theologische und philosophische Debatten in das Programm ein. Eingeladen wurden Akteur:innen aus allen Teilen Afrikas sowie – nach dem Diaspora-Prinzip – aus Südamerika, der Karibik, Nordamerika, Europa und Australien. „Heute wird das *Festac* von 1977 mit dem Entstehen nationaler Kulturen in Afrika und der Entdeckung, dass es einen Markt gibt für deren Kunst, verbunden“ (Roth 2011).

Bei der dritten Version des Festivals, die 2010 unter dem Titel „Fesman3“ wiederum in Dakar ausgerichtet wurde, spielten neben Kunst, Fotografie und Design auch Rap und Hiphop eine wichtige Rolle. Iba Der Thiam lud täglich zu einer *table ronde* mit Lesungen, Vorträgen und Gesprächen in das Hotel Meridien Lé Président ein. Die mit dem Festival verbundene Ausstellung „Modernities + Resistances/To All the Breathing of the World“ kündigte zwar im Titel an, aufzeigen zu wollen, „wie tief das Afrikanische (durch die Sklaverei) in alle Bereiche in der Welt eingewirkt hat“ (Roth 2011), fiel aber vor allem durch lieblose Präsentationen und die Fokussierung auf Kunstkäufer:innen aus Golfstaaten sowie aus China auf. Als Kuratorin trat Florence Alexis auf, die im Auktionshaus Artcurial in Paris tätig war und die Kontakte zum französischen Kunsthandel intensivierte.

„So bedeutende Namen wie Romuald Hazoumè, Georges Adéagbo, Chéri Samba, Frédéric Bruly Bouabré suchte man vergeblich. ‚Nie würde ich bei diesem Festival mitmachen‘, sagte Hazoumè, ‚das ist eine Katastrophe. Eine politische Katastrophe.‘ Wer das globale Kunstsystem kannte, nahm das *Fesman* nicht ernst. *Festival de Bluff* nannten es Künstler im *Village des Arts* von Dakar. Keiner von ihnen nahm daran teil“ (Roth 2011).

Wie diese Beispiele zeigen, können auch Festival-Formate problematisch sein, sofern sie zur Durchsetzung politischer oder ökonomischer Interessen ideologisch vereinnahmt werden und Künstler:innen durch ihre Teilnahme auf der internationalen Bühne an Renommée einbüßen. Als positive Beispiele für eine gelungene Dynamisierung und Erweiterung der Bezugsrahmen des Kuratorischen durch eine mediale und soziale Hybridisierung lassen sich Festivals wie *Africa '95* in London, der *Steirische Herbst* in Graz, die *Wienwoche – Festival for Art and Activism*, die *Ars Electronica* in Linz, das *Festival Transart* in Bozen, das *IAF Basel*, das *Festival Crossing Borders* und die *Pluriversale* in Köln, das *Performing Arts Festival*, die *Africamera* und das *No Limits Festival* in Berlin, das *ANTI Festival* in Kuopio, das *OPEN International Performance Art Festival* in China, das *Living Art Performance Festival* in Vancouver, die *Manofilm-Woche* in Jerusalem und das *Festival Art d'Égypte* in Kairo anführen. Darüber hinaus arbeiten Häuser wie das

Museum Garage in Moskau und das HKW in Berlin nicht nur im zyklischen Rhythmus der Festivals, sondern kontinuierlich an der Vernetzung der bildenden mit den performativen Künsten.

10.6 Social turn

In Reaktion auf die Erkenntnis, dass Künstler:innen in den 1990er Jahren zu *role models* einer prekären Existenzform unter neoliberalen Bedingungen wurden und Kreativität seither die Fähigkeit bezeichnet, flexibel auf instabile sozioökonomische Arbeitsverhältnisse reagieren zu können (McRobbie 1999), gewann eine kollaborative, sozial engagierte Interventionskunst an Bedeutung, die sich mit Nachbarschafts- und Stadtplanungsprojekten solidarisierte. So organisierten die Künstlerinnen Özge Açikkol, Güneş Savaş und Seçil Yerse im Galataviertel in Istanbul das „Oda Projesi“, Liisa Roberts arbeitete in „What’s the Time in Vyborg“ mit Jugendlichen, die in einer von Alva Aalto entworfenen Gemeinschaftssiedlung lebten, während in Hamburg unter dem Motto „Park Fiction“ Künstler:innen gemeinsam mit Bewohner:innen des Stadtteils St. Pauli ein geplantes Bauprojekt verhindern und eine öffentliche Grünanlage durchsetzen konnten. In Wien zog sich Wolfgang Zinggl 1993 mit acht Künstler:innen in die Wiener Secession zurück, um während der „11 Wochen in Klausur“ Lösungsansätze zur medizinischen Versorgung Obdachloser zu entwickeln. Unter dem Namen WochenKlausur fanden sich anschließend nach und nach über 50 Künstler:innen zusammen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Lebensbedingungen für Suchtkranke, Erwerbslose, Gefängnisinsassen oder Geflüchtete zu verbessern oder Bürgerbegehren zu unterstützen.

WochenKlausur wird allerdings erst dann als Kollektiv tätig, wenn eine Kunstinstitution, sei sie in Berlin, Venedig, Fukuoka, Zürich, Stockholm und Chicago ansässig, sie einlädt und sich dazu bereit erklärt, die transkulturellen Projekte zu finanzieren und zu organisieren. WochenKlausur verfolgt mithin das Ziel, öffentliche Gelder, die zur Finanzierung von Kultur bereitstehen, in den Sektor Soziales umzuleiten. Dort können dann unter dem Label Kunst unkonventionelle und gerade dadurch wirksame Maßnahmen ergriffen werden, die zu realisieren sind, weil sie in einer provisorischen und fragilen „Phantomöffentlichkeit“ ihren Anfang nehmen und nicht von gewählten Parlamenten, die sich für die Ausgaben öffentlicher Gelder rechtfertigen müssen, in Gang gesetzt werden (Latour 2005: 41; vgl. Kap. 5.10). Für die Initiator:innen verzinsen sich derartige partizipatorische Projekte wiederum durch Statusgewinn im Feld der Kunst.

Problematisch ist es, wenn der *ethical turn* (Dew 2002) in der Kunst dazu führt, dass von seinen Verfechter:innen allein logisch operierende Partizipationsmodelle für relevant erklärt werden, die effizient und nützlich sind, sichtbare Erfolge vorzuweisen haben und einen messbaren Profit für marginalisierte Bevölkerungsgruppen erbringen. Als reaktionär gebrandmarkt und abgelehnt wird dann eine künstlerische Praxis, die Subjektivität und relative Autonomie für sich in Anspruch nimmt und sich darüber definiert, dass sie sich – etwa durch Bezüge auf Poesie, Parodie, Genuss, Begehren oder irrationales bzw. paradoxes Handeln – der Logik, dem Willen und der Funktionalität entzieht.

Claire Bishop hat darauf hingewiesen, dass dort, wo Kunst allein mit ethischem Handeln gleichgesetzt werde, die Tendenz vorherrsche, nur dann von Ästhetik zu sprechen, wenn es gelte, Formalismus, Dekontextualisierung und Depolitisierung anzuprangern. Ästhetik sei auf diese Weise zum Synonym von Kunstmarkt und hegemonialen Strukturen geworden. *„While these arguments were necessary to dismantle the deeply entrenched authority of the white male elites in the 1970s, today they have hardened into critical orthodoxy“* (Bishop 2012: 18). Um sich aus diesem Dilemma zu befreien, verweist Bishop auf Jacques Rancière, der aufgezeigt habe, dass Ästhetik und politisches Engagement, Individuum und Kollektiv, Autor:in und Zuschauer:in „ganz und gar nicht logische Gegensätze“ (Rancière 2009: 22) sein müssen. „Was erlaubt es, den an seinem Platz sitzenden Zuschauer für inaktiv zu erklären, wenn nicht die vorher behauptete radikale Opposition zwischen dem Aktiven und dem Passiven?“ (Rancière 2009: 22). Außer dem „Vorurteil, dass das Wort das Gegenteil der Handlung sei“, gebe es keinen Grund, „das Zuhören und die Passivität“ miteinander zu verbinden (Rancière 2009: 22).

Derzeit dominiert das oppositionäre Schema ethisches versus unethisches Handeln die zeitgenössische Kunst und Kunstkritik – und damit auch kuratorische Denkweisen und Methoden.

„In insisting upon consensual dialogue, sensitivity to difference risks becoming a new kind of repressive norm – one in which artistic strategies of disruption, intervention or over-identification are immediately ruled out as ‘unethical’ because all forms of authorship are equated with authority and indicted as totalizing“ (Bishop 2012: 25).

Obwohl Claire Bishop – mit Jacques Lacan – dafür plädiert, weder die Kunst noch ihre Mitakteur:innen und Rezipient:innen für realpolitische Zwecke zu vereinnahmen und in einen homogenisierenden und konsensuellen Prozess einzubinden, sondern das Widerständige der Kunst aufgrund ihrer Autonomie, ihrer Fähigkeit, Begehren zu wecken und ihrer disruptiven Energie für einen gesellschaftlichen Wandel fruchtbar zu machen, hat sie

der Etablierung von Beteiligungskulturen in der Kunst einen prägnanten Namen gegeben: *social turn* (Bishop 2012: 11-40). Unter eben diesem Paradigma agiert auch die Kunst- und Kulturvermittlung in den letzten Jahren an der Schnittstelle zur kuratorischen Praxis (Mörsch 2019). So tragen etwa die Museologinnen Susan Kamel und Christine Gerbich zum *social turn* bei, indem sie Museumsbesucher:innen zum vielstimmigen Sprechen animieren. Im Rahmen ihrer Ausstellung „Samarra“ (2013) im Museum für Islamische Kunst in Berlin ließen sie Menschen zu Wort kommen, die heute an den Fundorten der im Museum ausgestellten Objekte leben (Kamel/Gerbich 2014). Hierzu installierten sie in den Schauräumen des Museums eine Medienstation. Über die Betrachtung von sieben Filmen war zu erfahren, wie beispielsweise ein Historiker das heutige Samarra wahrnimmt oder weshalb in Berlin lebende Exilant:innen, die aus dem Irak geflüchtet sind, das Museum aufsuchen. Ein weiteres Experiment der beiden Museologinnen, die „Labor-Ausstellung NeuZugänge“ (2011), fand im Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg statt. Statt Besucher:innen ins Museum zu locken, luden sie Konservator:innen der Museen dazu ein, ausgewählte Objekte aus den Sammlungen, die unter Aspekten wie Migration und kulturelle Vielfalt diskutiert werden können, in einem Lebensumfeld zu präsentieren, in dem Migrationserfahrungen zum Alltag gehören. Besucher:innen der Ausstellung wurden dazu aufgefordert, den Erzählreihen fortzusetzen und Objekte mitzubringen, an denen Erinnerungen, familiäre Bindungen und Traditionen haften. Die Methodik der Kurator:innen lässt sich auch als eine Ausdehnung der Handlungsfähigkeit von Ausstellungsbesucher:innen beschreiben und als *agency* (Ortner 2006) bezeichnen.

Derartige kuratorische Strategien des Empowerment bzw. des *social sharing* finden auch im World Wide Web ihren Resonanz- und Aktionsraum. So entwickelt das Badische Landesmuseum in Karlsruhe, gefördert durch das BKM, gemeinsam mit dem Allard Pierson Institute der Universität Amsterdam das Projekt „Creative User Empowerment“, worunter auch die Einrichtung einer Expothek fällt, in der Besucher:innen ausgewählte Objekte in die Hand nehmen dürfen (vgl. Kap. 8.7). Die beiden Institutionen planen zudem die Bereitstellung eines Tools namens *icurator*, das Zugriff auf die digitalen Bestandskataloge beider Institutionen eröffnet. Nutzer:innen werden in die Lage versetzt, unterstützt von einer KI-Funktion, fotografische Reproduktionen von Sammlungsbeständen nach individuellen Interessen, Themen oder Fragestellungen zusammenzustellen und über die sogenannten sozialen Netzwerke zu teilen.

Übersehen wurde bislang, dass im deutschsprachigen Raum bereits ein lokal wirksames, durchaus international vernetztes Modell kuratorischer Praxis zur Verfügung steht, das *avant la lettre* einen *social turn* einleitete, indem es seit dem 19. Jahrhundert

zeitgenössische Kunst in einen heterogenen sozialen Handlungsrahmen einspannt: die Kunstvereine (vgl. Kap. 11.3). Hervorgegangen aus „der privaten Atmosphäre einer Abendgesellschaft, wie sie für das Biedermeier als eine typische Form der Geselligkeit bekannt ist“ (Grasskamp 1989: 14), sind Kunstvereine eine genuin deutsche Erfindung (Gerlach 1994; Schmitz 2001; Mues 2018), die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Österreich und in der Schweiz ihre Nachahmer fand.

1822 wurde, in Reaktion auf den organisierten Kunstraub Napoleons in ganz Europa, der unter Kunstkennern Empörung hervorrief, der Hamburger Kunstverein als einer der ersten Kunstvereine in Deutschland gegründet. Waren es anfangs 19 Mitglieder mit politischem Einfluss, so erhöhte sich ihre Zahl bis zum Jahr 1847 auf 59. Dem illustren Kreis gehörten Ärzte, Kaufleute, Inhaber von Handwerksbetrieben, Makler, Diplomaten, Juristen und Lehrer und nicht zuletzt Künstler an. Frauen waren – wie in der Patriotischen Gesellschaft oder den Geheimbünden der Freimaurer und Illuminaten – nicht unter ihnen. „Der nationalbewusste Grundzug war durchaus mit demokratischen und liberalen Vorstellungen verknüpft [...]“ (Grasskamp 1989: 15), doch führte der exklusive Zuschnitt des Vereins dazu, dass sich bereits 1826 ein zweiter Kunstverein in Hamburg auf Basis einer Aktiengesellschaft gründete, der schon zu Beginn über 124 Mitglieder verfügte, Kunstwerke ankaufte und sie unter den Mitgliedern verlost. Angestachelt durch diese Konkurrenz organisierte der erste Hamburger Kunstverein Verkaufsausstellungen und begann, mit Akademien und Künstlervereinigungen, vor allem aber mit Kunstvereinen in anderen Städten zu kooperieren, um Kunstwerke kursieren zu lassen. „Der Sieg der Kommerzialisierung der Kunst über die Tradition ihrer Aneignung durch Konversation war der Sieg des neu-reichen 19. über das gesellige 18. Jahrhundert“ (Grasskamp 1989: 18). 1848 taten sich beide Hamburger Vereine zusammen und adressierten von nun an eine breit gefächerte Öffentlichkeit. Die Sammlungen ihrer Mitglieder stellten den Grundstock für die Hamburger Kunsthalle dar, die 1868 eröffnet wurde und durch Musealisierung dafür sorgte, dass die darin befindlichen Kunstwerke präsentiert, erforscht und konserviert – und somit dem Kunstmarkt entzogen wurden. Ähnlich entwickelten sich die Kunstvereine in Bremen und Bremerhaven; sie wurden zu Trägern von Museen.

Die überwiegende Mehrheit der Kunstvereine verfolgt heute weder sammlungspolitische noch kommerzielle Interessen, sondern sieht ihre vorrangige Aufgabe darin, Anlässe zu schaffen, um Künstler:innen, Kurator:innen, Vereinsmitglieder und Besucher:innen aus sämtlichen Schichten der Gesellschaft miteinander ins Gespräch zu bringen. Mit der Etablierung der Position des „fachmännischen Kunstvereinsleiters“ (Mues 2018: 329) in den 1920er Jahren ging eine Professionalisierung und Aufwertung der Fähigkeit, in

permanentem Austausch mit Vorstand und Mitgliedern Kunstaussstellungen zu konzipieren, zu finanzieren und einzurichten einher. Die Kompetenzen von Kunstvereinsleiter:innen, mit Künstler:innen zu kooperieren, soziale Prozesse anzustoßen und in lokalen Zusammenhängen zu agieren, sollten künftig bei der Planung und Umsetzung von transkulturellen Kunstprojekten stärker Berücksichtigung finden.

11. Kuratieren im Kontext der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik

Kuratieren lässt sich als eine Tätigkeit des „transkulturellen Übersetzens“ (Bachmann-Medick 2016; Bhabha 2017; aus dem Moore 2018) produktiv machen; dieses Potenzial sollte im Kontext Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik ausgeschöpft werden. Ausgehend von der Überlegung, dass die Auswärtige Kulturpolitik der Bundesrepublik sich nicht darauf beschränken kann, mit Hilfe von Kunst, die in Deutschland produziert wurde, im Ausland ein positives Deutschlandbild zu vermitteln, sondern globale ordnungspolitische Ziele verfolgen muss (Weigel 2019), wird davon abgeraten, lediglich bereits existierende Werke namhafter Künstler:innen oder Bestandteile renommierter Sammlungen kursieren zu lassen, ohne die kulturellen Markierungen und Bedingungen ihrer Produktion zu erwähnen und zur Diskussion zu stellen (vgl. Kap. 9.2).

Von ihrer Tradition her sind Ausstellungsräume mit einschüchternden Bildungs- und Disziplinierungsprinzipien – Respekt vor Eigentum, keine Berührungen, die Blickachsen anderer nicht stören, sich ruhig verhalten – mit *exercises in civics* (siehe Kap. 8.4) verbunden. Empfohlen wird daher eine Hybridisierung von Ausstellungsformaten, mithin eine Förderung von Projekten, die im Sinne von Kunstfestivals den historischen Festcharakter von Kunstausstellungen revitalisieren (vgl. Kap. 8.1), Tätigkeiten wie Musikhören (Farnsworth 2020), Singen, Tanzen, Essen und Trinken inkludieren und performative Aktionsformen integrieren.

Entsprechend der zuvor im Detail beschriebenen vielfältigen Ausweitungen, die die kuratorische Praxis in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, wird zudem empfohlen, künftig die prozessualen, partizipatorischen und kollaborativen Anteile des Kuratierens im Kontext auswärtiger Kulturpolitik zu unterstützen und weiterzuentwickeln. Zur Stärkung von Zivilgesellschaften eignen sich, wie in den vorhergehenden Kapiteln anhand von exemplarischen Beispielen verdeutlicht, vor allem kuratorische Methoden wie

- ethnologisch-anthropologische Framings,
- das gemeinsame Knüpfen von Erzählsträngen zu Sammlungsgeschichten und Objektbiografien, das im World Wide Web seinen Resonanz- und Aktionsraum finden kann,
- die Unterstützung künstlerischer Rekonkretisierungen von historischen Prozessen und erlittenen Traumata,
- die Initiierung von Brückenschlägen der Kunst in Richtung der Kultur- und Naturwissenschaften,
- die Vernetzung der bildenden mit den performativen Künsten.

Ob die angestrebten Kollaborationen gelingen, hängt nicht zuletzt davon ab, wie gut die Mitspieler:innen und kooperierenden Institutionen in Asien, Afrika, Lateinamerika und Osteuropa – mithin in Regionen, in denen weder eine autonome Kunst noch ein Modus des Zeigens um des Zeigens willen historisch verankert sind – mit den jeweiligen lokalen Sozial- und Bildungsstrukturen im Aufnahmefeld vertraut sind. Dass es bei kollaborativem Kuratieren stets um Forcierungen von Austauschprozessen im Sinne von Allianzen geht, wird in Kapitel 9.2 ausführlich dargelegt. Welche Schwierigkeiten mit solchen Allianzen verbunden sind und welche Fragen vor Beginn derartiger strategischer Partnerschaften unbedingt zu klären sind, um Konflikte zu minimieren, ist dort einer Liste zu entnehmen, die Punkt für Punkt abgearbeitet werden kann.

Im Zentrum der Bemühungen auswärtiger Kulturpolitik sollte die Ausdehnung der Handlungsfähigkeit aller am kuratorischen Prozess Beteiligten – Künstler:innen, Vertreter:innen von lokalen Institutionen, Rezipient:innen bzw. Mitspieler:innen – stehen, mithin das, was seitens der Kulturwissenschaft als *agency* (Ortner 2006) bezeichnet wird. Im Idealfall sollten Beobachter:innen und Beobachtete, Gastgeber:innen und Gäste, Wissende und Unwissende, Gebende und Nehmende im Rahmen kuratorischer Prozesse in unterschiedliche Rollen schlüpfen und sich wechselseitig ergänzen dürfen.

Nicht zu vergessen ist allerdings, dass sich auch kuratorische Strategien des Empowerment bzw. des *social sharing* keineswegs jenseits von historischen Bedingtheiten, Hierarchien und Machtverhältnissen entfalten. Nur wer Macht hat, kann anderen Macht verleihen. Diese Macht verantwortungsvoll einsetzen, heißt, die in Westeuropa und Nordamerika tradierten Praktiken der Kunsterstellung, -präsentation, -sammlung, -rezeption und -distribution anderen Weltgegenden nicht mit Gewalt aufzuoktrozieren, heißt aber auch, sich die Grenzen der Wandelbarkeit von künstlerischen und kuratorischen Prozessen einzugestehen. Ja, es gilt derzeit im Rahmen der Auswärtigen Kulturpolitik den „Kanon des Kuratorischen aufzusprengen“, wie Okwui Enwezor es formuliert hat (O'Neill 2007). Die kuratorische Praxis zu dekolonialisieren, setzt voraus, sich der Herkunft und Vorzeichen des eigenen Tuns bewusst zu werden, bislang übersehene transkulturelle Dynamiken aufzudecken und das genuin europäische Format der Kunstaussstellung prinzipiell auf seine transkulturelle Anschlussfähigkeit hin zu befragen.

Aber es gilt auch, sich darüber zu verständigen, welche Faktoren für die kuratorische und die künstlerische Praxis unverzichtbar sind. Die Freiheit der Kunst bezieht sich nicht nur auf ihre materielle Produktion, sondern sie erstreckt sich auch auf das Recht, Kunst auszustellen, sie zu veröffentlichen. Die Kunstaussstellung steht seit der Französischen

Revolution auf einer Ebene mit der Presse- und Meinungsfreiheit (vgl. Kap. 2). Davon ist nicht abzurücken, auch wenn dies in Ländern, in denen derartige Freiheiten nicht garantiert sind, zu Konflikten führt. Obligatorisch für das Kuratieren ist auch der Ausstellungswert, der eine Alternative zum Gebrauchswert, zum Tauschwert und zum Kultwert darstellt (vgl. Kap. 4.4). Dem Ausstellungswert verdankt die kuratorische Praxis, die Möglichkeit „eines Standpunktes abseits der [...] ökonomischen Realität“ (Buchmann/Graw 2019: 41).

Unerlässliches Merkmal des Kuratierens ist schließlich, dass es durch sein Potenzial, ästhetische Erfahrungen zu evozieren sowie durch seine Nähe zu künstlerischen Produktionsprozessen (vgl. Kap. 3.4) soziale Verbindungen herzustellen und Alternativen zu sprachbasiertem Denken, Wissen und Argumentieren aufzuzeigen vermag. Kuratorisches Handeln intensiviert Körpererfahrungen, sperrt sich insofern gegen den europäischen Logozentrismus, appelliert an die Sinne und schafft Zugänge zum Imaginären (vgl. Kap. 5.9; Kap. 10.1). Gerade die gesellschaftsverändernde Dynamik des Imaginären aber ist viel zu lange unterschätzt worden. Dies bemängelt nicht nur der Ethnologe Arjun Appadurai (Appadurai 2013). Auch in der Politikwissenschaft ist inzwischen von einer Theorie des politischen Imaginären die Rede, die die Grenzen der seit den 1960er Jahren praktizierten Ideologiekritik sprengt. Statt in aufklärerischer Manier Illusionen und ‚falsches Bewusstsein‘ von Unterdrückten anzuprangern und als Ergebnis von Ideologien zu verurteilen, die den Beherrschten im Auftrag von Unterdrückern in Form von Fremd- und Selbstbildern, aber auch von Konsumgewohnheiten eingetrichtert worden sind, wird das politisch Imaginäre inzwischen an der Schnittstelle von freiheitlichen Selbstentwürfen und Erfahrungen von Entfremdung angesiedelt.

„Erst wenn das Imaginäre nicht als Verführungsoperation oder Verblendungsinstrument, sondern als unhintergebarster Bestandteil sozialerstituierungs- und Repräsentationspraktiken verstanden wird, zeigt sich auch die ihm immanente Autonomiebekundung. Die größere Gefahr für die Demokratie liegt nicht in der imaginären Identifizierung, sondern in der Verkennung ihres autonomen Charakters und folglich in der völligen Ausschließung des Imaginären aus jeder Politik. [...] Das Versprechen und die Zukunft der Demokratie liegen weniger darin, sie von allen Irrealitäten zu befreien, als vielmehr in der kritischen Arbeit an der Materialität des Imaginären“ (Trautmann 2017: 24).

Für eben diese „kritische Arbeit an der Materialität des Imaginären“, das in verschiedenen Ländern und Kulturkreisen sehr unterschiedlich strukturiert sein kann,

sensibilisiert ein kuratorisches Handeln, das sein Potenzial zugunsten von Diversifizierung von Kultur und transkulturellen Übersetzungsprozessen entfaltet.

11.1 Archipelisches Denken

Im Kontext der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik der Bundesrepublik Deutschland stellt transkulturelles Kuratieren eine Alternative zu jenem nationalen „Wettbewerb der Narrative und Werte“ dar, von dem im Koalitionsvertrag aus dem Jahr 2018 die Rede ist (vgl. Weigel 2019: 30). Denn es geht beim transkulturellen Kuratieren nicht darum, die Überlegenheit ‚eigener‘ Kunstbegriffe, Präsentationsmodi, Deutungsmonopole und Narrative unter Beweis zu stellen und dadurch ‚andere‘ zu dominieren, sondern vielmehr darum, disparate Räume zu schaffen, in denen ohne Angst und Konkurrenzdruck Imaginäres bewusst werden darf, Wissensordnungen und Identitäten als veränderbare Konstrukte wahrzunehmen sind, Modelle von Teilhabe experimentell erprobt und Konflikte in gegenseitigem Respekt offen ausgetragen werden.

Insofern wäre es verfehlt, ein Modell kopieren zu wollen, das andere Staaten entwickelt haben, um die historisch gefestigte Vorherrschaft ihrer Zentren zu verteidigen und ihre Interpretationshoheit zu wahren. Zu diesem Zweck unterstützen sie ihre nationalen, seit Jahrzehnten, wenn nicht sogar seit Jahrhunderten in den Zentren der Kunstproduktion, -präsentation und -distribution ansässigen Museen dabei, nach dem Franchising-Prinzip an der ‚Peripherie‘ Dependancen zu gründen (Guggenheim-Prinzip). So hat die französische Regierung trotz des Widerstands von 4.650 Unterzeichner:innen einer Petition, darunter etliche Museumskonservator:innen, Archäolog:innen und Kunsthistoriker:innen, an ihrem Plan festgehalten, am Persischen bzw. Arabischen Golf ein „Universalmuseum“ namens Louvre Abu Dhabi einzurichten. Im Gegenzug sagte das Emirat Abu Dhabi die Zahlung von 164 Millionen Euro ‚Aufbauhilfe‘, 190 Millionen Euro für die Dauerausstellung, 195 Millionen Euro für Wechselausstellungen sowie 400 Millionen Euro für die Nutzung des Namens „Louvre“ zu (vgl. Zitzmann 2014). Weder die Kritik an den menschenunwürdigen Bedingungen, unter denen die Arbeitsmigrant:innen aus Indien, Pakistan, Bangladesch, Sri Lanka und Nepal auf der Großbaustelle des Museumsneubauschufen mussten, noch die Proteste des Künstler:innen- und Aktivist:innenkollektivs Gulf Labor, das die Frage aufwarf, was aus den hehren Zielen europäischer Museen geworden sei, die einst für Demokratie, Emanzipation und Bildung von Bürger:innen eingetreten waren, konnten verhindern, dass im November 2017 die Louvre-Dependance am Golf unter Anwesenheit des Kronprinzen von Abu Dhabi Zayed Al-Nahyan sowie des französischen Präsidenten Emmanuel Macron feierlich eröffnet wurde. Die Kunstkritikerin Antje Stahl hat darauf hingewiesen, dass Brigitte Macron am Eröffnungsabend die einzig

anwesende Frau gewesen sei. Die „Frauenrunde“ habe nämlich erst am nächsten Tag Zutritt erhalten. Auch seien die Kurator:innen der Eröffnungsschau wohl angewiesen worden, bei der Auswahl der Exponate Rücksicht auf die Geschlechterverhältnisse und die Sehgewohnheiten in der Golfregion zu nehmen. So wurde zur Gänze auf Frauenakte und bis auf wenige Ausnahmen auf Kunst, die von Künstlerinnen geschaffen worden war, verzichtet. Lediglich drei Künstler:innen, darunter Jenny Holzer, seien berücksichtigt worden, was Antje Stahl zu der Bemerkung veranlasste:

„Das Museum, das ein ‚neues Licht auf die Humanität‘ werfen möchte, kommt ohne Frauen aus. Nicht nur die Scheichs haben sie zu Hause gelassen. Auch Frankreich hat kaum eine aus seinen Museen mitgebracht“ (Stahl 2017).

Solche fragwürdigen Museumsableger, die Kunst und museale Konzepte ohne ihren Kontext exportieren (vgl. Kap. 9.2), provozieren Konflikte und tragen nicht zur wechselseitigen Verständigung, sondern zur Polarisierung bei. Karen van den Berg sieht denn auch eine „konsumistische Variante des Museumsdispositivs“ am Werk, die „als Gesamtpaket eingekauft und [...] von französischen Staatsbeamten vor Ort umgesetzt“ wurde.

„Von jenen postkolonialistischen kritischen Ansätzen, die etwa Chantal Mouffe für gegenwärtige Museen in Anspruch nimmt, wenn sie von gegenhegemonialen Orten spricht, die Affekte erzeugen und so ‚alternative Identitäten‘ vorschlagen, ist hier wenig zu spüren“ (van den Berg 2017: 65).

In Abgrenzung zu einer derartigen „Fata Morgana des bürgerlichen Blicks“ (van den Berg 2017: 62), die die längst überwunden geglaubte Vorstellung von Zentrum und Peripherie zementiert, sollte sich die Bundesrepublik Deutschland auf die Vorzüge des Föderalismus besinnen und zur Stärkung eines auf Teilhabe und Vielfalt basierenden Demokratieverständnisses ein Modell des Kuratorischen in die Welt tragen, das auf einem „archipelischen Denken“ (Glissant 2005: 34) beruht. Diesen Begriff hat der Schriftsteller und Philosoph Édouard Glissant geprägt, um einem Denken einen Namen zu geben, „das weder beherrschend, noch systematisch, noch bezwingend ist“ (Glissant 2005: 21). Glissant war davon überzeugt, dass „ein nicht-systematisches, intuitives, brüchiges, ambivalentes Denken [...] der außerordentlichen Komplexität und der außerordentlichen Vielfältigkeit der Welt, in der wir leben, am besten gerecht wird“ (Glissant 2005: 21). Eben diesem intuitiven, brüchigen Denken, das im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Europa marginalisiert und weitgehend aus den Wissenschaften vertrieben wurde und das in der Kunst und den mit ihr verbundenen Institutionen Refugien gefunden hat, kann transkulturelles Kuratieren Öffentlichkeiten und Wiederhall in immer wieder neu auszuhandelnden sozialen Konstellationen verschaffen.

11.2 Fördermodelle für Museen

Die Gründung einer Agentur für Internationale Museenskooperation bietet die einzigartige Chance, Austauschprozesse als Allianzen zu planen und umzusetzen (vgl. Kap. 9.2). Es können Kooperationsmodelle installiert werden, die tradierte Praktiken des Sammelns, Präsentierens und Kommentierens von Objekten und Kunstwerken ebenso in Frage stellen wie die Interpretationshoheit europäischer und nordamerikanischer Museen. Im Zusammenspiel zwischen Museen im In- und Ausland können Konstellationen entwickelt werden, die dem Modell einer „dialektischen Zeitgenossenschaft“ (Bishop 2014: 9) Rechnung tragen. Weder sei es sinnvoll, so Claire Bishop, im Sinne des *presentism* allein die heutigen Perspektiven zu priorisieren noch sich an Geschichtsauffassungen des 19. Jahrhunderts zu ketten. Statt Objekte und Kunstwerke von einem einzigen Ursprungsort aus zu denken, in einer Epoche zu verankern, mit einem Stilbegriff zu belegen oder einer Nation zuzuordnen, sollte Kunst unter dem Aspekt des wechselseitigen Transfers und als Ergebnis variabler Raum- und Zeitkoordinaten betrachtet werden. Museen wie das Van Abbemuseum in Eindhoven, das Reina Sofía in Madrid und das MSUM in Ljubljana hätten vor Augen geführt, dass es möglich sei, multitemporale Neukartierungen der Geschichte und der künstlerischen Produktionen außerhalb eines nationalen und an Disziplinen haftenden Rahmens zu entwerfen. Dies sei wesentlich produktiver, als der ganzen Welt überkommene Narrative zu verordnen.

„Culture becomes a primary means for visualizing alternatives; rather than thinking of the museum collection as a storehouse of treasures, it can be reimagined as an archive of the commons“ (Bishop 2014: 56).

Empfohlen wird ein transnationales Austauschprogramm, das Museen in Deutschland, die eine längerfristige Kooperation mit einer Partnerorganisation im Ausland in Angriff nehmen wollen, in die Lage versetzt, in der Vorbereitungsphase eines kuratorischen Vorhabens Mitarbeiter:innen jeweils für die Dauer von drei Monaten rotieren zu lassen. Unabhängig von ihrer Position im kuratorischen Prozess – sei ihr Tätigkeitsfeld stärker wissenschaftlich, organisatorisch, administrativ, vermittelnd oder kommunikativ ausgerichtet – sollten Mitarbeiter:innen von Museen innerhalb eines begrenzten Zeitraums von drei Monaten die Chance erhalten, die Arbeitsbedingungen und -abläufe, aber auch das kulturelle und soziale Umfeld ihrer jeweiligen Kooperationspartner:innen kennen zu lernen. Ein Museum in Deutschland, das beispielsweise Projekte mit einem Museum in Osteuropa, im pazifischen Raum oder Afrika plant, empfängt einen Gast, der an der jeweiligen Partnerinstitution tätig ist, und entsendet im Gegenzug eine/n Mitarbeiter:in des eigenen Hauses.

Empfohlen wird zudem die Etablierung eines transnationalen Programms zur Erforschung und Präsentation von Objektbiografien (vgl. Kap. 10.2), die von Museen im In- und Ausland in Tandem-Konstellationen und idealerweise mit Unterstützung jeweils vor Ort ansässiger wissenschaftlicher Einrichtungen erarbeitet werden. Methodisch wäre hier das Forschungsprojekt „Objektbiografien“ Vorbild, das 2015 unter Leitung von Margareta von Oswald und Verena Rodatus im Kontext des Humboldt Lab Dahlem realisiert wurde. Dieser methodische Ansatz ließe sich am besten durch die Finanzierung einer ausreichenden Anzahl von Forschungsvolontariaten weitertragen, die junge Wissenschaftler:innen und angehende Kurator:innen in die Lage versetzen würden, in Dialog mit Ausstellungs- und Bildungsinstitutionen in den Partnerländern zu treten und an verschiedenen Standorten koaktiv zu forschen.

Um das Dokumentationsmaterial, die Quellenlage und die methodischen Ansätze zu Objektbiografien bündeln zu können, wird – analog zum Wissensforum Digital Benin des Museums am Rothenbaum/Kulturen und Künste der Welt (MARKK) in Hamburg – die Einrichtung von themenspezifisch organisierten Online-Plattformen empfohlen. Jenseits von Fragen nach Besitz, Standort oder Rückführung könnten hier objektspezifische Untersuchungsergebnisse – etwa im Hinblick auf Urheber, Materialität, Fertigungspraktiken, Präsentations- und Aufbewahrungsformen, kulturelle Kontexte, rituelle Einbindungen, Transportwege –, aber auch Quellen, die nach dem Verfahren *oral history* generiert werden und persönlichen Erinnerungen Raum geben, zusammengeführt und veröffentlicht werden.

11.3 Fördermodelle für Kunstvereine

Kunstvereine basieren auf einem Modell bürgerlichen Engagements zur Förderung von Kunst der Gegenwart sowie von Künstler:innen (vgl. Kap. 10.6). Entstanden in Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts haben sie sich als lokal wirksame Ausstellungsinstitutionen bewährt. Kurator:innen, die an Kunstvereinen tätig sind, verfügen über fundierte Kenntnisse der Kunst der Gegenwart, über ausgeprägte Vermittlungskompetenzen und über die Fähigkeit, Dissens zu moderieren. Sie sind mit der Aufgabe vertraut, als *social agents* Orte sozialer Begegnungen zu schaffen und „Gemeinschaft zu stiften“ (Ziese 2010: 207). Kunstvereine tragen somit erheblich zur kulturellen Dynamisierung bei, denn sie lassen ihre Mitglieder und Besucher:innen – ob in Zentren, Kleinstädten oder ländlichen Regionen – durch eine enge Folge von Wechselausstellungen und temporären Projekten, Workshops und Tagungen dauerhaft und nachhaltig an international sichtbaren künstlerischen und kuratorischen Praktiken der Gegenwart teilhaben. Es handelt sich um

gemeinnützige Vereine, die eine überschaubare Organisationsstruktur haben und sich mehr schlecht als recht über Mitgliedsbeiträge, kommunale Zuschüsse, Landesmittel und regionale Sponsoren finanzieren.

Derzeit gibt es in Deutschland etwa 300 Kunstvereine mit 120.000 aktiven Mitgliedern. Die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine ADKV geht davon aus, dass die Aktivitäten der Kunstvereine von über einer Million Besucher:innen pro Jahr wahrgenommen werden. Die dezentrale Struktur der Kunstvereine, die dem Föderalismus in der Bundesrepublik Deutschland auf staatlicher Ebene im Feld der Kunst korrespondiert, erlaubt es ihnen, lokale Unterstützer:innen zu gewinnen und mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen auf regionaler Ebene zu kooperieren. Im Rahmen von Mitgliederversammlungen und Vorstandssitzungen, Vernissagen, Führungen und Vortragsreihen, Kinoabenden und Mitgliederreisen kommen verschiedene Perspektiven zur Sprache, werden Partizipationsmodelle erprobt und Konflikte bezüglich ästhetischer, gesellschafts- und machtpolitischer Fragen ausgetragen.

Viele derzeitige partizipatorische Formate des Kuratorischen (vgl. Kap. 8.7) sind geprägt von einer internen Hierarchie, weil ihren Initiator:innen das Privileg zugestehen wird, ästhetische und soziale Prozesse kritisch zur reflektieren und Strukturen des Empowerment zu entwickeln, während diejenigen, die inkludiert werden (sollen), oftmals nur – wie einst den Angehörigen der Arbeiterklasse – eine körperliche Beteiligung am Produktionsprozess zugestanden wird (Bishop 2012: 38). Kunstvereine hingegen sind soziale Orte, an denen in fluiden Hierarchie- und Machtgefügen die Beziehungen zwischen Kunst, Kurator:innen, Künstler:innen, Rezipient:innen und Mitakteur:innen beständig neu ausgehandelt werden.

Empfohlen wird daher ein Förderprogramm, das sich spezifisch an Kurator:innen richtet, die an Kunstvereinen tätig sind und daher über die Fähigkeit verfügen, lokale Strukturen zur Grundlage ihrer kuratorischen Praxis zu machen, unterschiedliche Personengruppen zu involvieren, den klassen- und schichtenübergreifenden Festcharakter, den Kunstaustellungen einst hatten (vgl. Kap. 8.1), zu reaktivieren und differente Positionen zu moderieren. Ihnen sollten zur Vorbereitung von kuratorischen Projekten, die gemeinsam mit non-profit-Organisationen im Ausland in Angriff genommen werden, dreimonatige Stipendien zum Aufenthalt am jeweiligen Kooperationsort finanziert werden. Diese Stipendien sollten so ausgestattet sein, dass nicht nur Reise-, Übernachtungs- und Produktionskosten, sondern auch die Kosten für eine dreimonatige personelle Vertretung im Kunstverein von Fördererseite übernommen werden.

Empfohlen wird zudem, ein reziprokes Programm zu installieren, das es Kunstvereinen erlaubt, im Gegenzug Kurator:innen aus Partnerländern für die Dauer von bis zu drei Monaten einzuladen, um gemeinsame Vorhaben zu planen und zu realisieren.

11.4 Fördermodelle für langfristig angelegte Kooperationen

Die hohe Frequenz von kuratorischen Projekten bzw. Kunstausstellungen und der immense Produktionsdruck, der auf freien Kurator:innen lastet, die sich als Unternehmer:innen im Feld der Kunst zu behaupten versuchen, hat zur Folge, dass lokal wirksames bürgerliches Engagement mit kuratorischer Praxis nur schwer vereinbar ist. Spätestens sobald eine Ausstellung eröffnet wurde oder ein Projekt seinen Abschluss gefunden hat, sind freie Kurator:innen bereits in einem anderen institutionellen Zusammenhang und an einem anderen Ort tätig – und dadurch kaum in der Lage, die Folgen ihres kuratorischen Impulses mit all ihren lokalen Bezügen langfristig wahrzunehmen und zu reflektieren.

Empfohlen wird daher ein Förderprogramm, dass freie Kurator:innen, die in Deutschland leben, dazu in die Lage versetzt, mehrjährige Kooperationen mit ausgewählten Kunst- und Ausstellungsinstitutionen im Ausland zu planen und durchzuführen. Neben der Übernahme von Reisekosten und Kosten für eine Unterkunft wären Hilfestellungen bei der Organisation individueller Lebensumstände (z.B. Kinderbetreuung, Schule) wünschenswert.

11.5 Fördermodelle für nachhaltiges Kuratieren

Empfohlen wird die Einführung eines Förderprogramms, das Kurator:innen bei der Realisierung von ressourcenschonenden, langfristig wirksamen Projekten unterstützt. Schon vor der Corona-Pandemie stellte sich die Frage, ob und wie sich umweltverträglich kuratieren lässt. So wurde etwa auf die katastrophale Ökobilanz der documenta 14 hingewiesen (Briegleb 2019). Auch die bigotte Haltung im Feld der Kunst ist vielfach kritisiert worden: Auf der Biennale in Venedig begeisterten sich Ausstellungsbesucher:innen für Laure Prouvosts Übertragung der Metaphorik des von den plastikverseuchten Meeren bedrohten Oktopus auf den politischen Raum und verspeisten anschließend ohne mit der Wimper zu zucken im Biennale-Café Sandwiches, jedes davon einzeln in Plastikfolie verpackt. Festzustellen war, dass „moralische Appelle ans Publikum bisher kaum von konkreten Maßnahmen ökologischer Konsequenz begleitet waren“ (Briegleb 2019).

Seit dem Lockdown im Frühjahr 2020 wird diskutiert, ob die Rückkehr zum unterhalt-samen Metropolen-Hopping zwecks Ausstellungsbesuch tatsächlich notwendig ist, um das befreiungspolitische Potenzial einer Dezentralisierung der Kunst und Diversifizierung von Kultur zu entfalten. Ebenso steht zur Debatte, wie sinnvolle Alternativen zum *high-speed-curating* aussehen könnten. Lässt sich die Schlagzahl von Ausstellungen verringern, ohne Relevanz, öffentliche Aufmerksamkeit und Publikum einzubüßen? Bemisst sich die Produktivität kuratorischen Handelns allein an der Anzahl realisierter Ausstellungen und Projekte? Oder könnte auch im Feld der Kunst und des Kuratierens die Devise „Weniger ist mehr“, die derzeit in der Modewelt als das Nonplusultra gilt, positive Effekte mit sich bringen? Ein spezielles Förderprogramm für nachhaltiges Kuratieren, das die Konzeption und Etablierung mehrsprachiger interaktiver Plattformen unterstützt, aber auch eine thematische Auseinandersetzung mit dem Zusammenleben unterschiedlicher Spezies (*campanion species*) anregen und neue Erzählweisen in Bezug auf die Folgen des Anthropozäns (z.B. „Parlament der Pflanzen“, Kunstmuseum Liechtenstein 2020/21) hervorbringen könnte, wäre wünschenswert.

12. Fazit

Kuratorischem Handeln kommt in zunehmendem Maße eine relevante gesellschaftliche Funktion zu. Es kann Zivilgesellschaften stärken und stellt zugleich modellhaft bürgerliches Selbstverständnis in Demokratien auf die Probe, indem es dazu beiträgt, den gesellschaftlichen Dissens als Gegebenheit, ja Notwendigkeit akzeptieren zu lernen. Kuratorisches Handeln lenkt nicht nur die Aufmerksamkeit auf Kunst, auf Ordnungen des Wissens, auf Gesellschaftskritik und auf die Wirksamkeit von Bildungsinstrumenten. Kuratorisches Handeln erzeugt auch Öffentlichkeiten. Es bringt temporäre und heterogene Produktions- und Rezeptionsgemeinschaften hervor, die sich mit ergebnisoffenem Ausgang über ästhetische Vorlieben, erwünschte Tradierungen, multidirektionale Formen der Erinnerung, gesellschaftspolitische Ziele und als angemessen betrachtete Lebensweisen verständigen müssen.

Kuratieren kann transkulturell übersetzen, nationale Grenzen überschreiten, für die historische und synchrone Verwobenheit von Kulturen sensibilisieren und so die Grundlagen für einen *common ground* schaffen. Kuratieren kann Alternativen zu textfixiertem Denken aufzeigen, Empathie wecken, Geschlechtergerechtigkeit einfordern, zum Empowerment marginalisierter Bevölkerungsgruppen im In- und Ausland beitragen, postkoloniale und postidentitäre Diskurse in Gang setzen, Bewohner:innen dazu animieren, in die Planung ihrer Lebensräume einzugreifen, Geschichtsbilder wach rufen oder ins Wanken bringen, auf Gewaltherrschaft, Diskriminierung, Autoritätshörigkeit, Klassen- und Rassenhass aufmerksam machen, die Begrenztheit von verfestigten Sichtweisen aufzeigen, Perspektiven aus Wissenschaft und Kunst zusammenführen und die Legitimität des Sammelns von Objekten unter Beweis oder in Frage stellen. Und nicht zuletzt kann Kuratieren vielstimmige Geschichten, in die sowohl Lebewesen als auch Dinge eingewoben sind, sichtbar, lesbar, fühlbar, hörbar und spürbar machen. All diese für das Zusammenleben so wichtigen Aspekte zu stärken und das Kuratieren nicht allein profitorientierten und um Marktanteile konkurrierenden Netzwerken zu überlassen, halte ich für eine wichtige kulturpolitische Aufgabe.

Literatur

Ackermann, Marion (2003): *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, hg. v. der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München

Adelung, Johann Christoph (1774): *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart. Erster Theil*, Leipzig

Adkins, Helen (1991): *Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920*. In: Klüser, Bernd/Hege-
wisch, Katharina (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplari-
scher Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Leipzig, 70-75

Agamben, Giorgio (2005): *Profanierungen*, Frankfurt am Main

Agamben, Giorgio (2002): *Homo Sacer. Souveräne Macht und bloßes Leben*, Frankfurt am
Main

Ahlers-Hestermann, Friedrich (1921): *Kunstaussstellungen*. In: *Genius. Zeitschrift für alte und
werdende Kunst*, Bd. 1, S. 20-28

Ahrend, Hannah (1967): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München

Altshuler, Bruce (1994): *Dematerialization: The Avant-garde in Exhibition: New Art in the
20th Century*, New York

Ammann, Jean-Christophe/Szeemann, Harald (1970): *Von Hodler zur Antiform. Geschichte
der Kunsthalle Bern*, Bern

Anastas, Rhea (2001): *Auf nach Chelsea! – Eine Genealogie des New Yorker Kunstbetriebs*.
In: *Texte zur Kunst*, H. 44, Dezember, S. 52-70

Appadurai, Arjun (2013): *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, London

Appiah, Kwame Anthony (2009): *Whose Culture is it?*, In: Cuno, James: *Whose Culture is it?
The Promise of the Museum and The Debate Over Antiquities*, Princeton, S. 71-86

Araeen, Rasheed (2005): Euro-centricity, Canonisation of the White. European Subject in Art History, and the Marginalisation of the other. In: Below, Irene/von Bismarck, Beatrice (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte, Marburg, S. 54-61

Assmann, Aleida (2006): Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München

Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses, München

aus dem Moore, Elke (2018): Imagination, Joy & Trust – Collective Wisdom. Kulturelle Übersetzung im Feld internationaler Kulturarbeit. In: Dätsch, Christiane (2018) (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement in transkulturellen Kontexten, Bielefeld, S. 53-63

Auslander, Philip (2009): Liveness. Performance in a Mediatized Culture, New York

Babias, Marius (1998) (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam/Dresden

Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang (2016) (Hg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen, Wien

Bachmann-Medick (2016): The Transnational Study of Culture. A Plea for Translation. In: Mersmann, Birgit/Hans G. Kippenberg, Hans G. (Hg.): The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity, Berlin/Boston, S. 29-49

Bätschmann, Oskar (1997): Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln

Barthes, Roland (1967/2000): Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias/Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, S. 185–193

Bauer, Ute Meta (2016) (Hg.): SouthEastAsia: Spaces On The Curatorial, Berlin

Baumann, Martin (2002): Hindus in Trinidad. In: Der Überblick. Zeitschrift für ökumenische Begegnung und internationale Zusammenarbeit, Bd. 38, H. 3, S. 56-59

Bayer, Natalie/Kazeem-Kamiński, Belinda/Sternfeld, Nora (2017) (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin/Boston

Bayer, Natalie/Terkessidis, Mark (2017): Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens. In: dies./Kazeem-Kamiński, Belinda/Sternfeld, Nora (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin/Boston, S. 53-70

Beckstette, Sven/von Bismarck, Beatrice/Graw, Isabelle Graw/Lochner, Dona (2012): Vorwort. In: Texte zur Kunst. The Curators, H. 86/Juni 2012, S. 4-5

Belting, Hans/Buddensieg, Andrea (2008): Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sédar Senghor und die Zukunft der Moderne, München 2018

Benjamin, Walter (1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II/I, hg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt am Main, S. 471-508

Bennett, Tony (1995): The Birth of the Museum, Abingdon/New York

Bennett, Tony (1988): The Exhibitionary Complex. In: New Formations, Nr. 4, S. 73-102

Bennett, Tony (1979): Marxism and Formalism, London

Berardi, Franco (2011): Ironie Ethics/Ironische Ethik. In: 100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken, hg. v. der documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Ostfildern

Bernabé, Jean/Chamoiseau, Patrick/Confiant, Raphaël (1989): Éloge de la créolité, Paris

Bezzola, Tobia/Kurzmeier, Roman (2007) (Hg.): Harald Szeemann. With by through because towards despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005, Zürich

Bhabha, Homi K. (2017): Über kulturelle Hybridität, Wien

Bhagwati, Annette (2020): Representation of Culture(s): Articulations of the De/Post-Colonial at the Haus der Kulturen der Welt. In: von Oswald, Margarete/Tinius, Jonas: Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial, Leuven, S. 336-360

Billing, Johanna/Lind, Maria/Nilsson, Lars (2007): Taking the Matter into Common Hands, London

Bishop, Claire (2014): *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London

Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York

Bishop, Claire (2006) (Hg.): *Participation. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge Mass

Blanché, Ulrich (2012): *Konsumkunst. Kunst und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst*, Bielefeld

Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz

Bourdieu, Pierre: (2011): *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kulturosoziologie 4*, hg. v. Franz Schultheis, Franz/Egger, Stephan, Konstanz

Bourdieu, Pierre (2004): *Die gesellschaftlichen Bedingungen der internationalen Zirkulation der Ideen*. In: Jurt, Joseph (Hg.): *Pierre Bourdieu – Forschen und Handeln. Recherche et Action. Vorträge am Frankreich-Zentrum der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (1989-2000)*, Freiburg im Breisgau, S. 21-48

Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain (2006): *Die Liebe zur Kunst*, Konstanz

Braun, Peter (2015): *Objektbiographie*, Weimar

Briegleb, Till: *Es wurden 0 Ergebnisse für Nachhaltigkeit gefunden*. In: *Süddeutsche Zeitung, Zeitgeist*, 30. November 2019

Brown, Milton (1991): *Die Armory Show. Ein Medienereignis, New York/Chicago 1913*. In: Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Leipzig, S. 48-55

Buchmann, Sabeth (2012): 30 678. Lucy R. Lippard: *Kuratieren mit/im System*. In: *Texte zur Kunst*, H. 86, Juni, S. 89-107

Buchmann, Sabeth/Graw, Isabelle (2019): *Kritik der Kunstkritik*. In: *Texte zur Kunst*, H. 113, März, S. 33-51

Buren, Daniel (1972/1995): Ausstellung einer Ausstellung. In: Daniel Buren. Achtung! Texte 1967–1991, hg. von Fietzek, Gerti/Inboden, Gudrun. Dresden/Basel, S. 181-183

Buren, Daniel: Funktion des Ateliers (1971/1995). In: ders.: Achtung! Texte. 1967-1991, hg. v. Fietzek, Gerti/Inboden, Gudrun. Dresden/Basel, S. 152-169

Buskirk, Martha (2003): The Contingent Object of Contemporary Art, Cambridge Mass

Butler, Cornelia (2012): From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74, London

Buurman, Nanne (2019): Mediating Dematerialization. dOCUMENTA (13) als eine postdigitale Ausstellung. In: Krüger, Klaus/Werner, Elke Anna/Schalhorn, Andreas (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld, S. 251-271

Buurman, Nanne/Richter, Dorothee (2017): Editorial. documenta. Curating the History of the Present. In: On Curating. H. 33, Zürich, S. 2-8

Celant, Germano (1976): Ambient/Art. In: La Biennale di Venezia: Environment/Participation/Cultural Structures, Bd. 1, Venedig, S. 187-194

Chimurenga (2019): festac '77. Decomposed, An-arranged and reproduced, hg. v. Ntone Edjabe, London

Claessens, Dieter (1980): Das Konkrete und das Abstrakte: soziologische Skizzen zur Anthropologie, Frankfurt am Main

Clifford, James (1997): Museums as Contact Zones. In: ders.: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge

Clifford, James (1988): The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge

Crary, Jonathan (1990): Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge Mass

Crimp, Douglas (1985): On the Museum's Ruins. In: Foster, Hal (Hg.): The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, Washington, S. 33-55

Crow, Thomas (1985): *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven

Curran, Kathleen (2016): *The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte. 1870-1930*, Los Angeles

Daskalakis, Maria (2011): *Ökonomische Relevanz der Kultur- und Kreativwirtschaft in der Region Kassel: Identifizierung und Nutzung regionaler Entwicklungspotenziale*, Kassel

Davidson, Susan/Rylands, Philip (2004) (Hg.): *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century*, Ostfildern/Ruit

de L'Estoile, Benoît (2007): *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris

Deliss, Clémentine (2012) (Hg.): *Objekt Atlas – Feldforschung im Museum. Ausst.-Kat. Weltkulturen Museum Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main

Deliss, Clémentine/Mutumba, Yvette (2014) (Hg.): *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Ausst.-Kat. Weltkulturen Museum Frankfurt am Main, Zürich/Berlin

Derrida, Jacques (1992): *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien

Dew, Peter (2002): *Uncategorial Imperatives: Adorno, Badiou and the Ethical Turn*. In: *Radical Philosophy*, Nr. 111, Januar/Februar, S. 33-37

Dexter, Joshua (2012): *Art is a Problem*, Zürich

Diakité, Asma (2017): *Verausgabung. Die Ästhetik der Anti-Ökonomie im Theater*, Bielefeld

Diers, Michael (2010): *atelier/réalité. Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier*. In: ders./Wagner, Monika (Hg.): *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin, S. 1-20

Dilthey, Wilhelm (1936). *Gesammelte Schriften*, Bd. 11. *Vom Aufgang des geschichtlichen Bewusstseins. Jugendaufsätze und Erinnerungen*, Göttingen

Dittmann, Lorenz (1993): *Der Begriff des ‚Akademischen‘ in der Bildenden Kunst*. In: Frobenius, Wolf (Hg.): *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte. Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag*, Saarbrücken, S. 71-87

Draxler, Helmut (2019): Evidenzen vermeiden. Die Wahrheit der Ausstellung. In: Krüger, Klaus/Werner, Elke Anna/Schalhorn, Andreas (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld, S.43-62

Drechsler, Maximiliane (1996): Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905, München/Berlin

Dresdner, Albert (1915/2001): Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, Dresden

Dressler, Iris (2014): Politiken des Zu-Sehen-Gebens. In: Büscher, Barbara/Eitel, Verena Elisabeth/von Pilgrim, Beatrix (Hg.): Raumverschiebung: Black Box – White Cube, Hildesheim

Druitt, Matthew (2015) (Hg.): Auf der Suche nach 0,10. Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei. Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Ehninger, Eva/Nieslony, Magdalena (2018): Einleitung: Der Marktwert der Kapitalismuskritik. Ein Dilemma der Gegenwartskunst. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 81, S. 486-489

Enwezor, Okwui (2015): Intensive Nähe. Über das Schwinden der Distanz. In: Stakemeier, Kerstin/Witzgall, Simone (Hg.): Fragile Identitäten, Berlin/Zürich, S. 85-98

Enwezor, Okwui (2002): Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, München

Ernst, Wolfgang (2007): Das Gesetz des Gedächtnisses, Berlin

Esche, Charles (2002): Könnte alles vorübergehend sein? In: Huber, Hans-Dieter/Locher, Hubert/Schulte, Karin (Hg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge – Statements – Diskussionen, Ostfildern-Ruit, S. 179-186

Farge, Arlette (2011): Der Geschmack des Archivs, Göttingen

Farnsworth, Brandon (2020): Curating Contemporary Music Festivals. A New Perspective on Music's Meditation, Bielefeld

Feldhoff, Silke (2016): Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik, Bielefeld

Filipovic, Elena (2017): Introduction (When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curators). In: dies. (Hg.): The Artist as Curator. An Anthology, London, S. 7-14

Fleck, Robert (2009): Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts, Hamburg

Floerke, Hanns (1905): Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert, München/Leipzig

Förster, Larissa/Edenheiser, Iris/Fründt, Sarah/Hartmann, Heike (2018) (Hg.): Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte. Elektronische Publikation zur Tagung ‚Provenienzforschung in ethnologischen Sammlungen der Kolonialzeit‘, Museum Fünf Kontinente, München, 7./8. April 2017. <https://e-doc.hu-berlin.de/handle/18452/19769> [06.06.2020]

Foucault, Michel (1996): Diskurs und Wahrheit, Berlin

Foucault, Michel (1976): Überwachen und Strafen, Frankfurt am Main

Franke, Anselm (2019): Zu Fichtes Entgrenzung und den Grenzen selbstreflexiver Institutionen. In: Diederichsen, Diedrich/ders. (Hg.): Liebe und Ethnologie. Die koloniale Dialektik der Empfindlichkeit (nach Hubert Fichte). Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin

Frenzel, Sebastian (2018): Künstler als Kuratoren. Ich, ich, ich! In: Monopol, 27. November. <https://www.monopol-magazin.de/kuratier-dich-selbst> [02.10.2020]

Fried, Michael (1967/1995): Kunst und Objekthaftigkeit. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel, S. 334–374

Frohne, Ursula (2001): Ausbruch aus der weißen Zelle: Die Freisetzung des Bildes in cinematisierten Räumen. In: Beil, Ralf (Hg.): Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit, S. 51-64

Gaehtgens, Thomas W. (1992): Das Kaiser-Wilhelm-Museum. In: ders.: Berliner Museumsinsel, Berlin, S. 29-65

Gahta, Maia Wellington (2018) (Hg.): Monographic Exhibitions And The History Of Art, London

Ganahl, Rainer (2005): When Attitudes Become – Curating. In: Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship. Teaching Curatorship, Nr. 4, S. 44-57

Garcia, Tristan/Norman, Vincent (2019) (Hg.): Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions, Berlin

Geertz, Clifford (1973): Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture. In: ders.: The Interpretation of Cultures, Selected Essays, New York, S. 1-30

Geimer, Peter (2018): Der Trend zum Bildersturm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. Juli

Geimer, Peter (2010): Kunst kommt nicht von Kundenbefragung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 18. Juni

George, Adrian (2015): A Curator's Handbook, London

Gerlach, Peter (1994) (Hg.): Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Interdisziplinäres Kolloquium ‚Kunstvereine: Gründungsgeschichte, Wirken und Wirkungsgeschichte‘ aus Anlass des 150. Jahrestages des Kölner Kunstvereins, Aachen

Germer, Stefan (1992): Documenta als anachronistisches Ritual. In: Texte zur Kunst, H. 6, Juni, S. 49-63

Germer, Stefan/Kohle, Hubertus (1991): Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte. In: Ganz, Peter (Hg.): Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wiesbaden, S. 287-311

Glissant, Édouard (2005): Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit, Heidelberg

Glozer, Laszlo (1982): Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln

Gludovatz, Karin/von Hantelmann, Dorothea/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard (2014) (Hg.): Kunsthandeln, Zürich

Görge, Annabelle (2008): Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938. Bluff und Täuschung. Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz, München

Gonseth, Marc Olivier (2012): Ausstellen heißt ... Bemerkungen über die Muséologie de la rupture. In: von Natter, Tobias/Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer, Bielefeld, S. 39-56

Gramsci, Antonio (1996): Gefängnishefte, Heft 12, Hamburg

Grasskamp, Walter (2015): Der Kurator als Held. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld, S. 205-220

Grasskamp, Walter (2014): André Malraux und das imaginäre Museum: Die Weltkunst im Salon, München

Grasskamp, Walter (1989): Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München

Grasskamp, Walter (1982): Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht? In: Kunstforum international, Bd. 49, S. 15-22

Graw, Isabelle (2010): Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik. In: Neckel, Sighard (Hg.): Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik, Frankfurt am Main/New York, S. 73– 89

Graw, Isabelle (2008): Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity-Kultur, Köln

Graw, Isabelle (2005): Jenseits der Institutionskritik. In: Texte zur Kunst, 15. Jg., September, S. 41-53

Green, Alison (2018): When Artists Curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium, London

Grewe, Cordula (2006) (Hg.): Die Schau des Fremden: Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart

Griesser-Stermscheg, Martina (2013): Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart, Wien

Gronemeyer, Wiebke (2018): The Social Complex. Social Dimensions of Knowledge Production, Paderborn

Groys, Boris (2004): Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt am Main

Güntner, Joachim (2014): Heute schon kuratiert? In: Neue Zürcher Zeitung, 18. November 2014

Habermas, Jürgen (1962/1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt am Main

Häntzschel, Jörg (2019): Wie zeitgenössische Kunst die NS-Geschichte erzählt. In: Süddeutsche Zeitung, Feuilleton, 30. November, S. 11

Halberstam, Jack (2011): A Queer Art of Failure, Durham/London 2011

Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählten Schriften 2, Hamburg

Hansen, Marlene Vest /Henningsen, Anna Foke/Gregersen, Anne (2019) (Hg.): Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating, London

Hassmann, Elisabeth (2013): Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (1765-1787): In: Swoboda, Gudrun (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 1. Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere, Wien, S. 117-123

Heidenreich, Stefan (2017): Schafft die Kuratoren ab! In: Die Zeit, 29. Juni

Hellstern, Gerd Michael/Ozga, Johanna (2017): Die documenta 14. Evaluation, Kassel
[www.documenta.de › files › Evaluation_d14_Textversion.pdf](http://www.documenta.de/files/Evaluation_d14_Textversion.pdf) [07.06.2020]

Hellstern, Gerd Michael (1993): Die documenta. Ihre Ausstrahlung und regionalökonomischen Wirkungen, in: Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter (Hg.): Festivalisierung der Stadtpolitik, Wiesbaden, S. 305-324

Hemken, Kai-Uwe (2015a) (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld

Hemken, Kai-Uwe (2015b): Kuratorische Steuerung kultureller Diskurse: documenta 1955. In: ders. (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld, S. 127-167

Herzogenrath, Wulf (1991): Internationale Kunstaussstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912. In: Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig, S. 40-47

Hille, Nicola (2007): Konzepte vom ‚Neuen Menschen‘. Die Visualisierung von Ideologien, Theorien und Utopien in der sowjetischen Bildpropaganda der 1930er Jahre. In: Czech, Hans-Jörg /Doll, Nikola (Hg.): Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945, Dresden, S. 164-171

Hoberg, Annegret/Friedel, Helmut (1999) (Hg.): Der Blaue Reiter und das neue Bild. 1909-1912. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München

Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (1992): The Invention of Tradition, Cambridge

Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle. Perspektiven und Modelle

Hoffmann, Jens (2014) (Hg.): Show Time. The 50 most influential Exhibitions of Contemporary Art, London

Hoffmann, Katja (2013): Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der documenta 11, Bielefeld

Hofmann, Werner (1970): Kunstbegriff und Museumskunst. In: Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion der Zukunft des Museums, Köln, S. 116-121

Holert, Tom (2018): Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zu einer neueren Verantwortungsethik. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Jg. 81, H. 4, S. 538-554

Hoskote, Ranjit (2010): Biennals of Resistance. Reflections on the seventh Gwangju Biennial. In: Filipovic, Elena/van Hal, Marieke/Ovstebo, Solveig (Hg.): The Bienial Reader, Ostfildern, S. 306-321

Huber, Hans Dieter (2002): Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler? In: ders./Locher, Hubert/Schulte, Karin (Hg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen, Ostfildern-Ruit, S. 224-228

Hünnekens, Annette (1997): Der bewegte Betrachter. Theorien der interaktiven Medienkunst, Köln

Hui, Yuk/Broeckmann, Andreas (2015) (Hg.): 30 Years after Les Immatériaux. Art, Science, and Theory, Lüneburg

Hunt, Lynn (2002): Against Presentism. In: Perspectives on History.
<https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/may-2002/against-presentism> [15.02.2020]

Iser, Wolfgang (1993): Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main

Jacob, Mary Jane/Brenson, Michael/Olson, Eva M. (1995) (Hg.): Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago, Toronto

Jencks, Charles (1990): Was ist Postmoderne?, Zürich/München

Joachimides, Alexis (1995): Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt. In: ders./Kuhrau, Sven/Vahrson, Viola/Bernau, Nikolaus (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden/Basel, S. 142-156

Jocks, Heinz-Norbert (2016): Sehen ohne Ufer: Vom unaufhaltsamen Aufstieg der Künstlerkuratoren. In: Kunstforum international, Bd. 241, August, S. 26-29

Jocks, Heinz-Norbert (2015): Eine un-westliche Moderne auf den Fersen der eigenen Tradition. Anselm Franke, Kurator der 10. Shanghai Biennale im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum international, Bd. 231, Februar-März, S. 201-217

Jolles, Adam (2014): Curatorial Avant-Garde, Pennsylvania

Jooss, Birgit (2008): Kunstinstitutionen. Zur Entstehung und Etablierung des modernen Kunstbetriebs. In: Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Bd. 7. Vom Biedermeier zum Impressionismus, München, S. 188-211

Julien, François (2017): Es gibt keine kulturelle Identität, Frankfurt am Main

Kabakov, Ilya (1995): Über die ‚totale‘ Installation, Ostfildern

Kamel, Susan/Gerbich, Christine (2014) (Hg.): Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Bielefeld

Karp, Ivan/Lavine, Steven D. (1991) (Hg.): Exhibition Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington

Katenhusen, Ines (2002): Alexander Dorner (1893-1957): A German Art Historian in the United States. American Institute for Contemporary German Studies.
<https://www.aicgs.org/site/wp-content/uploads/2011/10/katenhusen.pdf> [03.03.2020]

Khatib, Sami (2012): Walter Benjamins ‚trans-materialistischer‘ Materialismus. Ein Postskriptum zur Adorno-Benjamin-Debatte der 1930er Jahre. In: Duttlinger, Carolin/Morgan, Ben/Phelan, Anthony: Am Kreuzweg von Magie und Positivismus. Walter Benjamin und die Anthropologie, Freiburg im Breisgau 2012, S. 149-178

Kimpel, Harald (1997): documenta: Mythos und Wirklichkeit, Köln

Klonk, Charlotte (2009): Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 – 2000, New Haven/London

Klüser, Bernd/Katharina Hegewisch (1991) (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig

Koch, Georg Friedrich (1967): Die Kunstaussstellung, Berlin

Kohle, Hubertus (2018): Museen digital. Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft, Heidelberg

Kopytoff, Igor (1986): The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process. In: Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Cambridge, S. 64-91

Korff, Gottfried (2007): Museumsdinge. deponieren. Exponieren, Köln/Weimar/Wien

Korff, Gottfried/Roth, Martin (1990) (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt am Main/New York

Kostelanetz, Richard (2003): SoHo. The Rise and Fall of an Artist's Colony, Routledge/New York/London, S. 9-14

Kramper, Andrea (2017): Storytelling für Museen, Bielefeld

Krankenhagen, Stefan (2017): Geschichte kuratieren. In: ders./Vahrson, Viola (Hg.): Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen von Geschichte, Köln/Weimar/Wien

Krauss, Rosalind (1977): Passages in Modern Sculpture, London/Cambridge

Kravagna, Christian (2017): Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts, Berlin

Kravagna, Christian (2013): Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld. In: ARGE schnittpunkt. Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln, S. 51-62

Kravagna, Christian (2009): Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum. In: Kazeem, Belinda/Martinez-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien, S. 131-142

Kravagna, Christian (2001) (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Ausst.-Kat. Kunsthau Bregenz, Köln 2001

Krysa, Joasia (2006): Curating Immateriality, London/New York

Kümmel-Schnur, Albert/Schröter, Jens (2008) (Hg.): Äther. Ein Medium der Moderne, Bielefeld

Lacy, Suzanne (1995): Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle

Lam, Margaret Choi Kwam (2013): Scenography As New Ideology in Contemporary Curating, London

Lampugnani, Vittorio/Sachs, Angeli (1999): Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten, München/London/New York

Latour, Bruno (2005): From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public. In: ders./Peter Weibel (Hg.): Making Things Public. Atmospheres of Democracy. Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe und MIT, Cambridge Mass., S. 14-41

Lazzarato, Maurizio (2007): Die Missgeschicke der ‚Künstlerkritik‘ und der kulturellen Beschäftigung. In: Raunig, Gerald/Wuggenig, Wulf (Hg.): Kritik der Kreativität, Wien, S. 190-204

Leeb, Susanne (2013): Die Kunst der Anderen: ‚Weltkunst‘ und die anthropologische Konfiguration der Moderne, Diss. Universität Viadrina. https://opus4.kobv.de/opus4-euv/front-door/deliver/index/docId/69/file/leeb_susanne.pdf [08.02.2020]

Lenk, Wolfgang (2005): Die erste postkoloniale Documenta, in: Glasmeier, Michael/Stengel, Karin (Hg.): archive in motion – 50 Jahre/Years Documenta 1955-2005, Göttingen, S. 375-387

Lidchi, Henrietta (1997): The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures. In: Hall, Stuart (Hg.): Representations: Cultural Representations and Signifying Practices, London, S. 151-222

Lind, Maria (2007): The Collaborative Turn. In: Billing, Johanna/dies./Nilsson, Lars: Taking the Matter into Common Hands, London, S. 15-31

Lippard, Lucy R. (2009): Curating by Numbers: Landmark Exhibitions Issue. In: Tate Papers, Nr. 12, Herbst. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>, accessed 20 August 2020 [10.09.2020]

Lippard, Lucy R. (1973/1997): Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Berkeley/Los Angeles/London

Lippard, Lucy R./Chandler, John (1968): The Dematerialization of Art. In: Art International, Bd. 12, H. 2, Februar, S. 31-36

Lipps, Theodor (1906): Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, Hamburg/Leipzig

Locke, John (1690/2012): Two Treatises of Government, hg. v. Laslett, Peter, Cambridge

Loeseke, Annette (2018): Rezeptionszentrierung als zentraler strategischer Managementansatz: Implikationen für Forschung, Produktentwicklung und Management. In: Zeitschrift für Kulturmanagement, H. 1. S. 71-86

Lorberg, Frank (2015): Szenografie der Bundesgartenschau 1955. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld, S. 43-56

Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main

Maaz, Bernhard (2019): Das gedoppelte Museum. Erfolge, Bedürfnisse und Herausforderungen der digitalen Museumserweiterung für Museen, ihre Träger und Partner, Köln

Macdonald, Sharon (1998) (Hg.): The Politics of Display, London

Mai, Ekkehard (1986): Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München/Berlin

Mainardi, Patricia (1991): Courbet's Exhibitionism. In: Gazette des Beaux Arts. per. 6, Nr. 1475, Dezember, S. 253-265

Malzacher, Florian (2017) (Hg.): Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy, Berlin

Mania, Astrid (2020): Weniger Umsatz, weniger Frauen. In: Süddeutsche Zeitung. Internationaler Kunstmarkt, 5. März.

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/internationaler-kunstmarkt-weniger-umsatz-mehr-frauen-1.4832613> [06.03.2020]

Manovich, Lev (2005): Black Box – White Cube, Berlin

Marchart, Oliver (2017): Zehn Thesen zur Globalisierung der Kunst. In: Paragrana, H. 26, S. 94-99

Marchart, Oliver (2012): Das kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität. In: Texte zur Kunst, 22. Jg., H. 86, Juni, S. 29-41

Marchart, Oliver (2008): Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung, Köln 2008

Martinon, Jen-Paul (2013): The Curatorial. A Philosophy of Curating, London

McGovern, Fiona (2016): Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice, Bielefeld

McRobbie, Angela (1999): In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Music, London

Meili, Gaudenz/Müller, Hans-Joachim (1992): Verzauberung auf Zeit. Ein Filmporträt. Film: 67 Minuten, Bern

Meister, Carolin (2010): (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich

Merklinger, Martina (2013): Die Biennale São Paulo. Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949-1954), Bielefeld

Mignolo, Walter D. (2012): Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität, Wien

Möntmann, Nina (2017): Kunst als sozialer Raum, Köln

Mörsch, Carmen (2019): Die Bildung der Anderen durch Kunst. Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung, Wien

Molis, Katja (2019): Kuratorische Subjekte. Praktiken der Subjektivierung in der Aus- und Weiterbildung im Kunstbetrieb. Bielefeld

Mouffe, Chantal (2014): Agonistik. Die Welt politisch denken, Berlin

Mouffe, Chantal (2007): Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion, Frankfurt am Main

Mommsen, Wolfgang J. (1994): Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die politische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im wilhelminischen Deutschland. In: Geschichte und Gesellschaft, 20. Jg., H.3, S. 424-444

Morris, Robert (1968/1990): Anti Form. Wiederabdruck in: Richard Armstrong/Richard Marshall (Hrsg.): The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture, New York 1990, S. 100-101

Müller, Hans-Joachim Müller (2006): Harald Szeemann. Ausstellungsmacher, Ostfildern-Ruit

Mues, Jenny (2018): Kunstvereine als Vermittlungsinstanzen der Moderne in der Zeit der Weimarer Republik, München

Mulvey, Laura (1975/1994): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt am Main 1994, S. 48–65

Neustadt, Jeannette (2011): Ökonomische Ästhetik und Markenkult: Reflexionen über das Phänomen Marke in der Gegenwartskunst, Bielefeld

Newhouse, Victoria (1998): Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern/Ruit 1998

Nobis, Beatrix (1991): El Lissitzky: Der ‚Raum der Abstrakten‘ für das Provinzialmuseum Hannover 1927/28. In: Klüser, Bernd/Katharina Hegewisch (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig, S. 76-83

Nono, Luigi (1960): Gitterstäbe am Himmel der Freiheit. In: Melos, H. 3, S. 69-75

Obrist, Hans Ulrich (2015): Kuratieren!, London

Obrist, Hans Ulrich (1996): Delta X: Der Kurator als Katalysator, Regensburg

O'Doherty, Brian (2012): Studio And Cube. On the Relationship between where Art is made and where Art is displayed, Princeton

O'Doherty, Brian (1999): Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Los Angeles/London

O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle, hg. v. Kemp, Wolfgang, Berlin

Oldenburg, Claes (1995): Eine Anthologie, hg. v. Guggenheim Publications, Ostfildern

O'Neill, Paul (2016): The Culture of Curating and the Curating of Culture(s), Cambridge Mass

O'Neill, Paul (2007): Curating Beyond the Canon. Okwui Enwezor interviewed by Paul O'Neill. In: ders. (Hg.): Curating Subjects, London, S. 109-122

Ortner, Sherry B. (2006): Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject, Durham

Paoli, Guillaume (2017): Die lange Nacht der Metamorphose. Über die Gentrifizierung der Kultur, Berlin

Paquet, Alfons (1908): Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft, Jena

Parmentier, Michael (2012): Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum. In: Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer. In: von Natter, Tobias/Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer, Bielefeld, S. 147-164

Pethes, Nicolas (2006): Konstellationen. Erinnerung als Kontinuitätsunterbrechung in Walter Benjamins Theorie von Gedächtnis, Kultur und Geschichte.
http://idsl1.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/IDSL1/dozentenseiten/Pethes/Pethes_Benjamin_Konstellationen.pdf [06.01.2020]

Piecha, Oliver M. (2016): Der Weltdeutsche. Eine Biographie Alfons Paquets, Wiesbaden/Berlin

Plag, Celina (2018): Frankfurter Allgemeine Zeitung, Stil, Mode und Design, 13. Oktober

Pomian, Krystof (1992): Museum, Nation, Nationalmuseum. In: von Plessen, Marie-Louise (Hg.): Die Nation und ihre Museen. Für das Deutsche Historische Museum, Frankfurt am Main/New York, S. 19-32

Pomian, Krystof (1988): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin

Puhan-Schulz, Franziska (2005): Museumsboom, Lebensstil und Globalisierung, Bielefeld

Radinković, Zeljko/Müller, Jan/Jovanov, Rastko (2015) (Hg.): Politiken des Lebens. Technik, Moral und Recht als institutionelle Gestalten der menschlichen Lebensform, Belgrad

Rajchman, John (2009): Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions. Tate Papers 12, London

Rancière, Jacques (2009): Der emanzipierte Zuschauer, Wien

Rattemeyer, Christian (2010): Exhibiting The New Art. Op Losse Schroeven and When Attitudes Become Form 1969, London

Rattemeyer, Volker (1984): documenta – trendmaker im internationalen Kunstbetrieb?, Kassel

Raunig, Gerald/Ray, Gene (2009) (Hg.): Art and Contemporary Critical Practise. Reinventing Institutional Critique, London

Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main

Reichert, Kolja (2019): Alles ist gleich viel wert. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 42, Feuilleton, 20. Oktober, S. 41

Reifenscheid, Beate (2019): Gegen Unverbindlichkeit und Politisierung: Zur Neudefinition der Museen. In: Wissenschaftskommunikation.de, hg. v. Wissenschaft im Dialog gGmbH.
<https://www.wissenschaftskommunikation.de/gegen-unverbindlichkeit-und-politisierung-zur-neudefinition-der-museen-32389> [22.07.2020]

Reilly, Maura (2018): Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating, London

Restany, Pierre (1991): Yves Klein 'Le Vide '. Die Leere von Yves Klein, Paris, den 28. April 1958. In: Klüser, Bernd/ Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig, S. 142-147

Richter, Dorothee (2014): Revisiting Display: Display and Backstage. In: Curating, H. 22, April, S. 7-15

Rieger, Birgit (2018): Auf eigenen Füßen. In: Die Zeit, 7. Februar.
<https://www.zeit.de/2018/07/selbstvermarktung-kuenstler-galerien-zusammenarbeit> [03.03.2020]

Riesz, János (2006): Léopold Sédar Senghor und der afrikanische Aufbruch im 20. Jahrhundert, Wuppertal

Rogoff, Irit (2013): Wenden. In: Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora, (Hg.): Educational turn: Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien, S. 27-54

Rogoff, Irit (2005): Looking Away. Participations in Visual Culture. In: Butt, Gavin (Hg.): After Criticism. New Responses to Art and Performance, Oxford, S. 117-134

Ross, Ina (2013): Wie überlebe ich als Künstler? Eine Werkzeugkiste für alle, die sich selbst vermarkten wollen, Bielefeld

Roth, Daniela (2011): Nicht nur der Präsident kommt immer zu spät. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 12. März

Rothberg, Michael (2009): Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization, Stanford

Rylands, Philip/Davidson, Susan (2004) (Hg.): Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of The Art of this Century, Ostfildern/Ruit

Salzmann, Siegfried (1979) (Hg.): Im Namen des Volkes. Das ‚gesunde Volksempfinden‘ als Kunstmaßstab, Duisburg

Sanchez, Michael (2011): Contemporary Art, Daily. In: Birnbaum, Daniel/Graw, Isabelle/Hirsch, Nikolaus (Hg.): Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semio-capitalism, Berlin, S. 52–61

Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte (2018): The Restitution of Afrikan Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics, Paris. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf [03.04.2019]

Sassen, Saskia (2015): Ausgrenzungen. Brutalität und Komplexität in der globalen Wirtschaft, Frankfurt

Savoy, Bénédicte (2013): ‚Unschätzbare Meisterwerke‘. Der Preis der Kunst im Musée Napoléon. In: Gudrun Swoboda (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 2, Europäische Museumskulturen um 1800, Wien/Köln/Weimar, S. 407-419

Savoy, Bénédicte (2006): Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert. In: dies. (Hg.): Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815, Mainz, S. 9-23

Schaefer, Barbara (2012) (Hg.): 1912 Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum und Fondation Corboud, Köln

Schild, Erich (1983): Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions: Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert, Braunschweig/Wiesbaden

Schlegel, August Wilhelm Schlegel (1799/1996): Die Gemähle. Ein Gespräch (1799), hg. v. Lothar Müller, Amsterdam/ Dresden 1996

Schmidt, Sabine Maria (2009): Kniefall der Moderne. Rezeption und Zerstörung der Großen Knienden von Wilhelm Lehmbruck. In: Uwe Fleckner (Hg.): Das verfeimte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im ‚Dritten Reich‘, Berlin, S. 227-244

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2014): Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Marburg

Schmitz, Thomas (2001): Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Neuried

Scholl, Julian (1995): Funktionen der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum. In: In: Joachimides, Alexis/Kuhrau, Sven/Vahrson, Viola/Bernau, Nikolaus (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden/Basel, S. 206-219

Schuller, Marianne Schuller (2011): Darstellung des Ungedachten. Zum konstellativen Verfahren in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas. In: MLN, Constellations/Konstellationen, Bd. 126, Nr. 3, German Issue. April, S. 581-589

Schulze, Gerhard (2003): Die Beste aller Welten. Wohin bewegt sich die Gesellschaft im 21. Jahrhundert?, München

Schwarte, Ludger (2017): Ausstellungsverwertung – Kunst zwischen Konserve und Kapital. In: Paragrana, Bd. 26, H. 1, S. 100-114

Schweppenhäuser, Herrmann (2012): Schein, Bild, Ausdruck. Aspekte der Adorno'schen Theorie der Kunst und des Kunstwerks. In: Zeitschrift für kritische Theorie. 18. Jg., H. 34/35, S. 10-29

Sfeir-Semler, Andrée (1992): Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, Frankfurt/New York/Paris

Sharp, Jane (1992): Malewitsch, Benois und die kritische Rezeption der Ausstellung 0.10. In: Wolter, Bettina-Martine Wolter/Schwenk, Bernhart (Hg.): Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, S. 32-45

Singh, Kavita (2009): Material Fantasy: Museums in Colonial India. In: Sinha, Gayatri (Hg.): Art and Visual Culture in India, 1857-1947, Mumbai, S. 40-57

Söll, Änne (2019): Evidenz durch Fiktion? Die Narrative und Verlebendigungen des Period Room. In: Krüger, Klaus/Werner, Elke Anna/Schalhorn, Andreas (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld, S. 119-136

Spaceship Yugoslavia (2011): Ein Gespräch mit Miško Šuvaković. In: Raumschiff Jugoslawien – Die Aufhebung der Zeit. Ausst.-Kat. der NGBK, Berlin, S. 34-47

Spohn, Anna (2016): Die Idee der Partizipation und der Begriff der Praxis. In: Kauppert, Michael/Eberl, Heidrun (Hg.): Ästhetische Praxis, Wiesbaden, S. 37–54

Stahl, Antje: Brigitte Macron setzt im Louvre Abu Dhabi das falsche politische Signal. In: Neue Zürcher Zeitung, Feuilleton, 14. November 2017

Stakemeier, Kerstin (2015): Austauschbarkeiten. Ästhetik gegen Kunst. In: Texte zur Kunst, H. 98, Juni, S. 125-143

Staniszewski, Mary (1998): The Power of Display, Cambridge/Mass

Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland (1989), Ausst.-Kat. Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin

Stecker, Raimund/Bornscheuer, Marion (2011) (Hg.): Die Kniende. 100 Jahre Wilhelm Lehmbruck in Paris 1911. Ausst.-Kat. Lehmbruck Museum Duisburg, Köln

Steeds, Lucy (2013) (Hg.): Making Art Global (Part 2). Magiciens de la Terre, 1989, London

Sternfeld, Nora (2015): Dass etwas geschehen kann ... Postrepräsentatives Kuratieren. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld, S. 345-349

Steyerl, Hito (2005): Can the Subaltern speak German? Lässt sich postkoloniale Kritik in den deutschen Kunstkontext übertragen?, In: Below, Irene/von Bismarck, Beatrice (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte, Marburg, S. 39-44

- Stierle, Karlheinz (1996): Ästhetische Rationalität. Kunstbegriff und Werkbegriff, München. Stock, Adolf (2012): Zu viel Weiß. Deutschlandfunk Kultur, 23.03.2012. https://www.deutschlandfunkkultur.de/zu-viel-weiss.1013.de.html?dram:article_id=173013 [02.03.2020]
- Stock, Adolf (2007): Arnold Bodes Erben. Die erste documenta – Grundstein für eine weltweite Erfolgsgeschichte. Deutschlandfunk Kultur. 13.06.2007. https://www.deutschlandfunkkultur.de/arnold-bodes-erben.984.de.html?dram:article_id=153375 [06.04.2020]
- Swoboda, Gudrun (2013): Einleitung: In: dies. (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Bd. 1. Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere, Wien, S. 11-21
- Szeemann, Harald (2004): Ausstellungen machen. In: te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hg.): Dingwelten, Köln/Weimar, S. 25-37
- Szeemann, Harald (1969): Zur Ausstellung. In: When Attitudes Become Form, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern, o. P.
- te Heesen, Anke (2012): Theorien des Museums. Zur Einführung, Hamburg
- Terhart, Ewald (2020): Von Ameisen und Menschen. Mark M. Moffetts ‚Was uns zusammenhält‘. In: Merkur, Bd. 74, H. 851, S. 58-65
- Terkessidis, Mark (1998): Psychologie des Rassismus, Wiesbaden/Opladen
- Thiemeyer, Thomas (2016): Das Museum als Wissens- und Repräsentationsort. In: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart, S. 18-21
- Thiemeyer, Thomas (2015): Inszenierung. In: Heike Gfrereis, Heike/Thiemeyer, Thomas/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museen verstehen. Begriff der Theorie und Praxis, Göttingen, S. 45-62
- Tietenberg, Annette (2017): dOCUMENTA-ECHO II. Wo kommst Du her? Wo führt das hin? Mögliche Botschaften der documenta 14 an Künstlerinnen und Künstler. In: Kunstchronik. 70. Jg., H. 12, Dezember, S. 656-659
- Tietenberg, Annette (2015) (Hg.): Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion?, Köln/Weimar/Wien

Tietenberg, Annette (2008): Lassen sich Prozesse ausstellen? Die Ausstellung Anti-Illusion: Procedures/Materials als Fallbeispiel. In: Götz, Matthias/Fraas, Maike (Hg.): Villa Paragone. Thesen zum Ausstellen, Basel, S. 335-354

Tietenberg, Annette (2008): Design-Museen und -sammlungen. In: Erlhoff, Michael/Mars-hall, Tim (Hg.): Wörterbuch Design, Basel/Boston/Berlin, S. 100-105

Tönnies, Ferdinand (1963): Gemeinschaft und Gesellschaft, Darmstadt

Trapp, Frank Anderson (1965): The Universal Exhibition of 1855. In: The Burlington Magazine. Bd. 107, Nr. 747, Juni, S. 300-305

Trautmann, Felix (2017): Das politische Imaginäre. Zur Einleitung. In: ders. (Hg.): Das politische Imaginäre, Berlin

Tyradellis, Daniel (2014): Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten, Hamburg

Ullrich, Wolfgang (2016): Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust, Berlin

Ullrich, Wolfgang/Vogel, Juliane (2003) (Hg.): Weiß. Ein Grundkurs, Frankfurt am Main

Ursprung, Philip (2019): Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute, München

van den Berg, Karen (2017): Das ausgestellte Museum. Von Abu Dhabi nach Teshima. In: Paragone, Bd. 26, H. 1, S. 57-72

van den Berg, Karen (2019): Das Museum als Simulakrum. In: Krüger, Klaus/Werner, Elke Anna/Schalhorn, Andreas (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld, S. 233-250

van den Berg (2010): Politik des Zeigens – Zur Einleitung. In: dies./ Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens, München, S. 7-13

van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (2010) (Hg.): Politik des Zeigens, München

van den Berg, Karen/Omlin, Sibylle/Tröndle, Martin (2012): Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung. In: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als

ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst, Bielefeld, S. 21-48

Vedder, Ulrike (2005): Museum/Ausstellung. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden. Bd. 7, Supplemente/Register, Stuttgart/Weimar, S. 148-190

Verwoert, Jan (2005): The Role of a Lifetime. In: Bangma, Anke (Hg.): Experience, Memory, Re-Enactment, Rotterdam

Vick, John (2008): A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition <https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/> [05.05.2020]

Vishmidt, Marina (2008): The Cultural Logic of Criticality. In: Journal of Visual Art Practice. Bd. 7, H. 3, S. 253-269

Vogel, Sabine B. (2010): Biennalen. Kunst im Weltformat, Wien

von Bismarck, Beatrice (2019): Evidenz auf Probe. In: Krüger, Klaus/Werner, Elke A./Schalhorn, Andreas (Hrsg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld, S. 63-79

von Bismarck, Beatrice (2016): Zeiten des Zeigens und die Performanz des Dokumentarischen: Anti-Illusion: Procedures/Materials (1969). In: Hahn, Daniela (Hg.): Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten (Hg.), Paderborn, S. 139-154

von Bismarck, Beatrice: Curating Curators (2012). In: Texte zur Kunst, 22. Jg., H. 86, Juni, S. 43-61

von Bismarck, Beatrice (2010): Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos, Köln

von Bismarck, Beatrice (2003): Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen. In: von Osten, Marion (Hg.): Norm der Abweichung, Zürich, S. 81-98

von Bismarck, Beatrice (2002): Verhandlungssachen: Rollen und Praktiken in der Projektarbeit. In: Huber, Hans Dieter/Locher, Hubert/Schulte, Karin (Hg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen, Ostfildern-Ruit, S. 229-236

von Bismarck, Beatrice/Meyer-Kramer, Benjamin (2016) (Hg.): Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions, Leipzig

von Bismarck, Beatrice/Frank, Rike/Meyer-Kramer, Benjamin (2014) (Hg.): Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting, Leipzig

von Bismarck, Beatrice/Schaffaff, Jörn/Weski, Thomas (2012) (Hg.): Cultures of the Curatorial, Leipzig

von Hantelmann, Dorothea (2011): The Curatorial Paradigm. In: Exhibitionist, H. 4, S. 11-12

von Oswald, Margarete/Tinius, Jonas (2020): Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial, Leuven

Voss, Julia (2015): Hinter weißen Wänden/Behind the White Cube, Berlin

Ward, Frazer (1995): The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. In: October, Bd. 73, Sommer, S. 71-89

Weigel, Sigrid (2019): Transnationale Auswärtige Kulturpolitik – Jenseits der Nationalkultur. Voraussetzungen und Perspektiven der Verschränkung von Innen und Außen, hrsg. vom ifa, Stuttgart

Welsch, Wolfgang (1997): Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Schneider, Irmela/Thomson, Christian W. (Hg.): Hybridkultur: Medien, Netze, Künste, Köln S. 67-90

Werner, Elke Anna (2019): Evidenzen des Expositorischen. In: Krüger, Klaus/dies./Schalhorn, Andreas (Hrsg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld, S. 9-41

Wiehager, Renate/Neuburger, Katharina (2017): Duchamp als Kurator. Marcel Duchamps kuratorische Praxis: sein Werk, zeitgenössische Ausstellungen, Museen, private Sammlungen und Publikationen. In: dies. (Hg.): Duchamp als Kurator, Köln, S. 17-23

Wiesing, Lambert (2010): Zeigen, Verweisen und Präsentieren. In: van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens, München, S. 17-27

Wilson, Fred (2001): Die museale Aufbereitung des Spektakels kultureller Produktion, in: Kravagna, Christian (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln, S. 119-124

Winkler, Kurt (2002): Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift ‚Museum der Gegenwart‘ und die Musealisierung des Expressionismus, Opladen

Wonisch, Regina (2018): Ethnologische Museen dekolonisieren. Kunst als Ausweg aus der Krise der Repräsentation?, hg. v. ifa, Stuttgart

Wunderlich, Antonia (2008): Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard, Bielefeld

Wyss, Beat (2010): Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889, Leipzig

Youngblood, Gene (1970): Expanded Cinema, New York

Zeller, Christoph (2019): Werte. Geschichte eines Versprechens, Berlin

Zeller, Ursula (2007) (Hg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln

Ziaja, Luisa (2013): New Institutionalism. In: Arge Schnittpunkt (hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar, S. 174-175

Ziese, Maren (2010): Kuratoren und Besucher, Bielefeld

Zimmermann, Michael F. (2002): Naturalismus unter dem Eiffelturm. Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889. In: Gersmann, Gudrun/Kohle, Hubertus (Hg.): Frankreich 1871-1914: die Dritte Republik und die Französische Revolution, Stuttgart, S. 148-175

Zitzmann, Marc: Fata Morgana am Meer. In: Neue Zürcher Zeitung, Feuilleton, 5. Mai

Žižek, Slavoj (2016): Der neue Klassenkampf. Die wahren Gründe für Flucht und Terror, Berlin

Zuckermann, Moshe (2002): Kunst und Publikum: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit, Göttingen

Index

0.10	103
1. Leipziger Herbstsalon	45
11 Wochen in Klausur	142
2,972,453	95
557,087	95
955,000	95

A

A little Bit of History Repeated	102
A Short History of Performance I & II	102
Académie royal de peinture et de sculpture	27, 31, 107
Açikkol, Özge	142
Adéagbo, Georges	67, 141
Africa '95	141
Africamera	141
Ahlers-Hestermann, Friedrich	57
Ahtila, Eija-Liisa	67
Akademie der Künste Berlin	102
Albers, Anni	114
Alexis, Florence	141
Alighiero e Boetti	74
Ammann, Jean-Christoph	86
Amsterdam Stedeleijk Museum	93
Anderson, Wes	138
Andre, Carl	51, 96
ANTI Festival	141
Anti-Illusion. Procedures/Materials	93
Araeen, Rasheed	128
Armajani, Siah	95
Arp, Hans	50
Ars Electronica	141
Arsenale	80
Art & Language	95
Art Center Nabi Seoul	75
Art d'Égypte	141
Art of this Century	50
Artists Space New York	45
Asher, Michael	43, 45, 100
Associazione Artistica Internazionale	63

B

Badisches Landesmuseum in Karlsruhe	144
Baer, Joe.....	101
Bal-Blac, Pierre	89
Barr, Alfred H.	57, 60, 61
Barry, Robert.....	96
Basualdo, Carlos	87
Bauer, Ute Meta.....	87
Bauermeister, Mary	45
Bauhaus.....	17, 61
Bayer, Herbert.....	61
Bechtle, Robert	100
Beck, Martin.....	100
Beckmann, Max.....	57
Beeren, Wim	93
Belvedere Wien.....	30, 55
Berlin Biennale	38
Berlinische Galerie	102
Berner Kunsthalle.....	103
Bernhard, Hans	75
Berta Fischer	45
Betty Parsons	45
Beuys, Joseph.....	51, 112
Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg	144
Bhagwati, Anette.....	124
Bianchi, Paolo.....	98
Bienal de la Habana.....	82, 83
Bienal International de Arte de São Paulo	81
Biennale de Paris.....	81
Biennale di Venezia	17, 63, 79, 80, 81, 84, 103
Biennale of Sydney.....	82
Bischoff, Juliane.....	136
Black Mountain College.....	17, 105
Blessey	73
Block, René.....	51
Blood Mountain	135
Blossfeldt, Karl.....	101
Bochner, Mel.....	45, 95
Bode, Arnold	45, 85, 86
Bode, Wilhelm von	55, 56
Boltanski, Christian.....	24, 135
Bonheur, Rosa.....	33
Boone, Mary.....	64
Bourriaud, Nicolas	113
Boyle, Mark	116
British Museum	30
Brock, Bazon.....	86

Broodthaers, Marcel	43, 45
Brouwn, Stanley	95
Bruly Bouabré, Frédéric.....	141
Buerger, Roger.....	45, 89
Buren, Daniel.....	41, 43, 45
Burgin, Victor	95, 100
Bürin, Mirjam	135
Bußmann, Klaus	73
Buurman, Nanne	76, 77

C

c. 7,500.....	95
Cal Arts	17, 105
Calder, Alexander.....	50
Cannon, T.C.	134
Casa Anatta Ascona	104
Casco and Mediamatic Amsterdam	102
Castelli, Leo	64
Caviezel, Flavia	135
Celant, Germano	59, 103
Centre Pompidou Paris	128, 137, 138
Cézanne, Paul.....	35, 36
Chase-Riboud, Barbara.....	134
Christo	45, 71
Christov-Bakargiev, Carolyn	76, 89
Chronus Art Center (CAC) Shanghai	75
City	70
Cole, Henry.....	38
Coleman, James	67
Coletivo Bonobando.....	132
Contemporary And (C&).....	76
Corcoran Biennale Washington.....	81
Corcoran Gallery	81
Courbet, Gustave	41, 42
Crasset, Matali	74
Crossing Borders	141

D

Darmstädter Secession.....	63
Das Sowjetparadies	120
David, Catherine.....	87
David, Jacques-Louis	31, 39, 40, 43
de la Peña, Nonny	117
de Maria, Walter	51, 70
De Ploeg	63
De Stijl	63

de Wilde, Edy	92, 105
Degas, Edgar	45
Deliss, Clémentine	130
Demand, Thomas	45, 103
Depot Wien	44
Der Blaue Reiter	49, 57
Deutsche Kunstausstellung	119
Deutscher Künstlerbund	63
d'Harnoncourt, René	61
Diederichsen, Diedrich	132
Digital Benin	130, 153
Dillis, Johann Georg von	38
Dix, Otto	50
Dobytschina, Nadescha	49
documenta	16, 48, 49, 78, 85, 86, 87, 88, 89, 90
documenta 10	87, 89, 91
documenta 11	87, 88, 89
documenta 12	89
documenta 13	76, 89
documenta 14	37, 72, 89, 90, 155
documenta 15	91
documenta 2	103
documenta 5	22, 86
documenta 6	48
documenta 8	48
Dorner, Alexander	58, 59
Douglas, Stan	67
Douroux, Xavier	73, 74
Duchamp, Marcel	16, 42, 43, 46, 68, 69
Duchamp-Villon, Raymond	50
Dziewior, Yilmaz	74

E

Eat Art Gallery Düsseldorf	45
Ecker, Bogomir	45
École des Beaux-Arts	33
Eliasson, Olafur	67, 70
Elmgreen & Dragset	70, 72
Entartete Kunst	68, 119
Enwezor, Okwui	8, 14, 82, 87, 121, 132, 139, 148
Erste Internationale Dada-Messe	50, 67, 103
Erste Russische Kunstausstellung	103
Esche, Charles	105
Eselsschwanz	63
Experience, Memory, Re-enactment	102
Export, Valie	67
Exposition internationale du Surréalisme	68

F

Facing India	124
Feiniger, Lyonel	57
Fesman3	141
Festac	140, 141
Festival Mondial des Arts Nègres	140
Fetz, Wolfgang	98
First Paper of Surrealism	43
Fischer, Konrad	45, 51, 93
Folkerts, Henrik	89
Fondation Beyeler	103
Fondazione Prada	103
Franke, Anselm	131, 132
Frazer, Andrea	43, 44
Freeze	65
Friedrich, Ernst	38
Friedrich, Heiner	51

G

Ga, Zhang	75
Galerie der Lebenden	57
Galerie du Temps	76
Galerie Iris Clert Paris	64
Galerie Thannhauser München	49
Galerie Wildenstein Paris	68
Galhotra, Vibha	124
Genossenschaft der bildenden Künstler Wien	63
Gerbich, Christiane	144
Gerz, Jochen	73
Gesellschaft zur Förderung der Kunst	63
Get together. Kunst als Teamwork	98
Getty Museum	114
Ghez, Susanne	87
Gilbert & George	95
Gillick, Liam	45
Godard, Jean-Luc	138
Gonzalez-Foerster, Dominique	137
Gordon, Douglas	67
Grande Halle (Parc de Vielllette)	128
Green Gallery New York	41
Green, Renée	43, 132
Greenaway, Peter	138
Grosse, Julia	76
Großgörschen 35	45
Grosz, George	50
Group Material	45

Guggenheim, Peggy.....	50, 61
Gulf Labor.....	150

H

Haacke, Hans.....	43
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin	105
Hamburger Kunsthalle	57, 114, 145
Hamburger Kunstverein	145
Hamilton, Richard.....	45
Hartware MedienKunstVerein	102
Haus der Kulturen der Welt Berlin	124, 131, 132, 133, 142
Hausmann, Raoul	50
Hayward Gallery London.....	128
Hazoumè, Romuald	141
Hearn, Pat	64
Heartfield, John.....	50
Heizer, Michael	70
Héliou, Jean.....	50
Herskovits, Melville	128
Hill, Joan	116
Hirst, Damien	65
History will Repeat itself	102
Höch, Hannah.....	43, 50
Hockney, David.....	45, 101
Holzer, Jenny	151
Hopkins, Candice.....	89
Hoskote, Ranjit.....	82
Huebler, Douglas.....	96
Humboldt Lab Dahlem	130, 153
Huyghe, Pierre.....	98, 137

I

IAF Basel	141
ICA London	103
Iden, Peter.....	86
India Triennale	82
International Istanbul Biennial	82

J

Jankowski, Christian	45
Jeanne-Claude	45
Johannesburg Biennale	82
Jonas, Joan	74
Judd Foundation.....	70
Judd, Donald.....	70
Judy Chicago.....	45

Justi, Ludwig	56, 57
JWD und Shaping Clouds Berlin	45

K

Kabakov, Ilya	69, 70
Kabinett der Abstrakten	58, 59
Kairo Biennale	82
Kaiser, Philipp	105
Kallat, Reena Saini	124
Kamel, Susan	144
Kandinsky, Wassiliy	50
Kapitalistischer Realismus	103
Kapitolinische Museen, Rom	30
Karo-Bube	63
Kent, Corita	134
Kestner Gesellschaft	105
Kher, Bharti	124
Khrzhanovsky, Ilya	117, 118
Kiefer, Anselm	135
Kiesler, Friedrich	50, 51
Klee, Paul	51
Klein, Yves	64
Klimt, Gustav	63, 64
Kollektive Kreativität	98
Koloane, David	45
König Galerie Berlin-Kreuzberg	65
König, Johann	65
König, Kasper	73
Konrad Lueg	45
Koolhaas, Rem	103
Kosuth, Joseph	95, 96
Krahe, Lambert	38
Kronprinzenpalais Berlin	57
Krysa, Joasia	75, 98
Kun, Ni	45
Kunstgewerbemuseum Berlin	135
Kunsthalle Düsseldorf	103
Kunsthalle Fridericianum Kassel	98
Kunsthalle Wien	98
Kunsthalle Zürich	98
Kunsthandlung Dr. Otto Burchard Berlin	50
Kunsthau Bregenz	74
Kunsthistorisches Museum Wien	138
Künstlerbund Dresden	63
Kunstmuseum Duisburg	72
Kunstmuseum Liechtenstein	156
Kunstmuseum Wolfsburg	124

Kunstraum Lüneburg.....	44
Kunstverein Bremen.....	145
Kunstverein Bremerhaven.....	145
KunstWerken Berlin	102
Kupka, Mahret.....	139
Kwami, Atta.....	45
Kwanju Biennale.....	82

L

Labor-Ausstellung NeuZugänge	144
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster	73
Lange, Konrad von.....	56
Lawler, Louise.....	43
Le Brun, Charles	27
Le Vide.....	64
Lehmbruck, Wilhelm	71, 72
Lenbachhaus München	58
Lepp, Nicola.....	130
Les Immatériaux.....	137
Letzte futuristische Ausstellung 0,10	49
LeWitt, Sol.....	96
Libre Estétique	63
Lichtwark, Alfred	56
Liebe und Ethnologie. Die koloniale Dialektik der Empfindlichkeit (nach Hubert Fichte)	132, 133
Life doesn't frighten me. Michelle Elie wears Comme des Garçon	139
Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art	102
Lightning Field	70
Lippard, Lucy R.	74, 95, 96, 97
Lissitzky, El.....	58, 59
Living Art Performance Festival.....	141
Louvre	27, 28, 30, 31, 32, 36, 39, 40, 54, 55, 76, 120, 150
Louvre Abu Dhabi.....	150
Louvre Lens	76
Lyotard, Jean-François	137

M

Macuga, Goshka.....	45
Magiciens de la Terre	128
Maharaj, Sarat.....	83, 87
Malewitsch, Kasimir	49
Malkasten.....	63
Malouf, Juman	138
Manés	63
Manet, Édouard	34, 35, 40
Manifesta	78, 84, 85

Manifesta 11	38
Manifesta 12	85
Manofilm.....	141
Mapping the Collection	134
MARKK Hamburg.....	130, 153
Marks, Matthew	64
Martin, Jean-Hubert	128
Martin-Gropius-Bau Berlin	102, 117
Maryland Historical Society Baltimore	100
Mata-Clark, Gordon	70
Matarazzo Sobrinho, Francisco	81
Matt, Gerald	98
McCarthy, Paul	41
McNeill Whistler, James	35
McQueen, Steve	67
Mechel, Christian van	38
Meese, Jonathan	42
Meier-Graefe, Julius	57
Mendietta, Ana	134
Miller, Dorothy	60
Mining the Museum	100
Miriam Schapiro	45
Mitchell, Janice.....	134, 140
Modernities + Resistances/To All the Breathing of the World	141
Moholy-Nagy, László	61
Monte Verità – le mammelle della verità / Die Brüste der Wahrheit	104
Monte, James	93
Morris, Richard	45
Morris, Robert	94, 96
Mörsch, Carmen	89
MQ Amsterdam	45
MSUM Ljubljana	106, 152
MU Hybrid Art House Eindhoven	75
mumok Wien	100
Musée Grévin	68
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid	130
Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM)	81
Museum Angewandte Kunst Frankfurt am Main	139
Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam	138
Museum der Gefäße	130
Museum für Islamische Kunst Berlin	144
Museum Garage Moskau	142
Museum Haus Lange Krefeld	103
Museum Ludwig Köln	134
Museum of Contemporary Art Los Angeles	102
Museum of Modern Art, New York	57, 60, 61, 100, 114, 115
Museum Rietberg, Zürich	124

Mutumba, Yvette	76, 130
-----------------------	---------

N

Nardal, Paulette und Jane	128
Nash, Mark	87
National Gallery London	55
Nationalgalerie Berlin	57
Ndikung, Bonaventura Soh Bejeng	89
Nengudi, Senga	134
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK)	95
Neue Sachlichkeit	103
Nevelson, Louise	134
Nieuwkoop, Jero van	45
NIFCA Helsinki	44
No Ghost Just a Shell	98
No Limits Festival	141
Noack, Ruth	71, 89
NS-Dokumentationszentrum München	136
Numbers Shows	74, 95, 96, 97
Nxt Museum Amsterdam	117

O

O'Doherty, Brian	64
Oberender, Thomas	117
Obrist, Hans Ulrich	74
Oda Projesis	142
Oguibe, Olu	72
Oiticica, Hélio	45
Oldenburg, Claes	45
Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren	93, 103
OPEN International Performance Art Festival	141
Orchard New York	45
Ortiz, Fernando	127, 128
Ozenfant, Amédée	50

P

Padiglione Centrale	80
Palais des Beaux-Arts	41, 54, 55
Palais des Tuileries	36
Palais du Luxembourg Paris	30
Palazzo dell'Esposizione	64, 79
Pap Samb	132
Pareno, Philippe	98
Pariser Salon	15, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 47, 48, 54, 55, 107, 108, 119
Parlament der Pflanzen	156
Parreno, Phillipe	45, 137

Pauli, Gustav.....	56
Peleg, Hila.....	89
Performing Arts Festival.....	141
Pevsner, Antoine.....	50
Pfiffer-Damiani, Marion.....	98
Piet Zwart Institute Rotterdam.....	102
Piper, Adrian.....	134
Pissarro, Camille.....	35
Plug Ins.....	105
Pluriversale.....	141
Poirier, Anne und Patrick.....	135
Polk Smith, Leon.....	134
Ponger, Lisl.....	45
Posenenske, Charlotte.....	101
Potnis, Prajakta.....	124
Prada, Miuccia.....	103
Produzentengalerie Berlin.....	45
Produzentengalerie Hamburg.....	45
Produzentengalerie Wien.....	45
Prouvosts, Laure.....	155
Provinzialmuseum Hannover.....	58
PUBLICS Helsinki.....	45

R

Rainer, Yvonne.....	134
Re-act Feminism.....	102
Re-enact.....	102
Reina Sofía Madrid.....	152
Reinecke, Chris.....	45
Rhizome of the New Museum New York.....	75
Rhoades, Jason.....	67
Richter, Gerhard.....	100
Rickey, George.....	73
Rist, Pipilotti.....	41, 67
Robert, Ernst Friedrich Ferdinand.....	38
Roberts, Liisa.....	142
Roden Crater.....	70
Roelstrate, Dieter.....	89
Rooij, Willem de.....	45
Rooseum Malmö.....	44
Rosa, Joseph.....	38
Rosenthal, Norman.....	65
Rosler, Martha.....	45, 134
Roth, Dieter.....	41
Royal Academy of Arts London.....	65
Ruangrupa.....	91
Ruhkamp, Uta.....	124

rumors and murmurs	100
--------------------------	-----

S

Saatchi, Charles	65
Salmon, Naomi Tereza	135
Salon des Refusés	35, 36
Samaras, Lucas	41
Samarra	144
Samba, Chéri	141
San Francisco Museum of Modern Art	98
Sandberg, Willem	45
Savaş, Güneş	142
Schafhausen, Nicolaus	136
Scheffler, Karl	57
Schmit, Tomas	51
Schneemann, Carolee	134
Schöllhammer, Georg	89
Schötker, Ulrich	89
Schwitters, Kurt	50
Second World Black and African Festival of Arts and Culture	140
Seghal, Tino	117
Sehgal, Tino	111
Sen, Mithu	124
Serota, Nicholas	65
Serra, Richard	70
Shah, Tejal	124
Shedhalle Zürich	44
Siegelaub, Seth	96, 97
Sigurdsson, Sigrid	135
Silva, Bisi	98
Skulptur Projekte Münster	73
Smithson, Robert	70
Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti	63
Société Anonyme	63
Société des Vingt	63
Society of Independent Artists	63
Sonderbundaustellung	103
Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures	138
Spoerri, Daniel	41, 45
Sprengel Museum Hannover	58
Spring, Chris	45
Staatliche Museen München	57
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main	57, 115
Städtisches Museum Duisburg	71
Stationen der Moderne	102
Steirischer Herbst	141
Steyerl, Hito	67

Stories from Central Europa	135
Stuttgarter Staatsgalerie	56
sub Terrain. Artworks in the Cityfold	124
Šuvaković, Miško	84
Sy, El Hadji	45
Szeemann, Harald	22, 53, 80, 86, 92, 93, 97, 103, 104
Szewczyk, Monika	89
Sztuka	63
Szymczyk, Adam	89, 90

T

Tagore, Rabindranath	128
Tate Modern, London	61, 62, 65
Taylor-Wood, Sam	67
Tell me about yesterday tomorrow	136
Thannhauser	57
The Other Story	128
The Physical Self	138
The Progress of Love	98
Times of Waste – was übrig bleibt	135
Tiravanija, Rirkrit	129
Tokyo Biennale	81
Transart	141
Tschudi, Hugo von	56, 57
Tucker, Marcia	93
Tucumán Arde	45
turba art Hannover	45
Turrell, James	70

V

Van Abbemuseum Eindhoven	98, 105, 152
Vanderbilt, Gertrude	81
Végh, Christina	105
Vienna Pop up Gallery	45
Vivant-Denon, Dominique	31, 38
Vordemberge-Gildewart, Friedrich	50
Voyage(s) en utopie	139

W

Wack! Art and the Feminist Revolution	102
Wallraf-Richartz-Museum, Köln	103
Ware & Wissen (or the stories you would'nt tell a stranger)	130
Warhol, Andy	45
watching sugar dissolve in a glass of water	100
WE=LINK: Ten Easy Pieces	75
Weibel, Peter	45

Weiner, Laurence	96
Welt ohne Außen	117
Weltkulturen Museum Frankfurt am Main	130
Wendler, John	96, 97
Werkbund	63
West, Benjamin	39
What, How & for Whom	98
What's the Time in Vyborg	142
When Attitudes Become Form	93, 103
Whitechapel Art Gallery	102
Whitney Biennale New York	81
Whitney Museum New York	93
Wiedemeyer, Nina	130
Wien, Barbara	51
Wiener Secession	63, 142
Wienwoche – Festival for Art and Activism	141
Wilson, Fred	100
Witte de With Rotterdam	102
Wo Kunst geschehen kann. Die frühen Jahre der CalArts	105
WochenKlausur	112, 142
Womanhouse	45
Wurm, Erwin	74

X

Xerox Book	96, 97
------------------	--------

Y

Yang, Haegue	67
Yerse, Seçil	142
Young British Artists	65
Yves Klein	45, 64

Z

Zaugg, Rémy	73
Zavier Ellis	45
Zaya, Octavio	87
ZEN 49	103
Zingg, Wolfgang	142
ZKM Karlsruhe	130

Über die Autorin

Prof. Dr. Annette Tietenberg ist Professorin für Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt 19. und 20. Jahrhundert an der Hochschule für Bildende Künste / HBK Braunschweig. Sie forscht und publiziert zur Geschichte der Kunstaussstellung, zum Anachronismus von Ausstellungskopien, zur textilen Moderne und zur Interieurfotografie. Näheres unter: <https://annettetietenberg.weebly.com/>

Kontakt: a.tietenberg@hbk-bs.de

Die Studie ist im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ entstanden und erscheint in der ifa-Edition Kultur und Außenpolitik. Das Forschungsprogramm wird aus Mitteln des Auswärtigen Amts finanziert.

Die Publikation gibt ausschließlich die persönliche Auffassung der Autorin wieder.

Herausgeber: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen e. V.),
Charlottenplatz 17, 70173 Stuttgart,
Postfach 10 24 63, D-70020 Stuttgart,
info@ifa.de, www.ifa.de
© ifa 2021

Autorin: Prof. Dr. Annette Tietenberg

Redaktion/Lektorat:
ifa-Forschungsprogramm „Kultur und Außenpolitik“

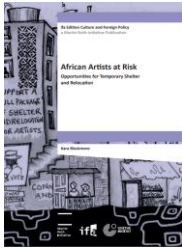
Bildnachweis:
Nadine Frackowski

Design: Eberhard Wolf, München

ISBN: 978-3-948205-43-0

DOI: <https://doi.org/10.17901/akbp1.11.2021>

Weitere Publikationen der ifa-Edition Kultur und Außenpolitik



Blackmore, Kara (2021). African Artists at Risk: Opportunities for Temporary Shelter and Relocation. (ifa Edition Culture and Foreign Policy). Stuttgart: ifa.
<https://doi.org/10.17901/AKBP1.01.2021>



Franco, Pedro Affonso Ivo und Kimani Njogu (2020). Cultural and Creative Industries Supporting Activities in Sub-Saharan Africa: Mapping and Analysis. (ifa Edition Culture and Foreign Policy). Stuttgart: ifa.
<https://doi.org/10.17901/AKBP1.07.2020>



Vietmeier, Melanie (im Erscheinen): Biennalen als Seismograph. Geopolitische Faktoren, Förderstrategien und Potenziale internationaler Kollaboration, Stuttgart: ifa (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik)



Weigel, Sigrid: Transnationale Auswärtige Kulturpolitik – Jenseits der Nationalkultur. Voraussetzungen und Perspektiven der Verschränkung von Innen und Außen, Stuttgart: ifa 2019 (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik)
<https://doi.org/10.17901/AKBP1.05.2019>

Was heißt ‚kuratieren‘ heute?

Potenziale für transnationale Kooperationen

„Der Siegeszug des Formats Kunstaussstellung birgt [...] die Gefahr, der ganzen Welt den europäischen Kunstbegriff und die in Westeuropa und Nordamerika üblichen Praktiken der Kunstherrstellung, -präsentation, -sammlung, -rezeption und -distribution mit hegemonialer Geste zu oktroyieren, als seien dies die einzig legitimen Denk- und Handlungsweisen.“

Kuratorisches Handeln findet auf der Basis historischer Voraussetzungen statt. Es leitet sich ab vom Recht auf Bildung und Mitsprache in einer Zivilgesellschaft, beruht aber zugleich auf Hierarchien und diskriminierenden Exklusions- und Marginalisierungsmechanismen der westlichen Moderne. Unter Berücksichtigung von Pierre Bourdieus Modell der Bildung von Allianzen werden kuratorische Praktiken vorgestellt, die sich eignen, hegemoniale Muster zu durchbrechen und transkulturelle Austauschprozesse anzustoßen.